LES DRAMES DE VICTOR HUGO

EXPLIQUÉS PAR LA PSYCHANALYSE

*

INAUGURAL-DISSERTATION

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I DER UNIVERSITÄT BERN

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT VON

HERMANN HUGI IN GRENCHEN
(SOLOTHURN)

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I AUF ANTRAG DES HERRN PROF. DR. GONZAGUE DE REYNOLD ANGENOMMEN

BERN, DEN 17. JULI 1925 DER DEKAN: O. VON GREYERZ

BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI VOGT-SCHILD · SOLOTHURN
1930

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

La présente étude est une thèse de doctorat qui a été agréée par la Faculté des Lettres de l'Université de Berne en juillet 1925. Nous la publions après l'avoir remaniée.

AVANT-PROPOS

Depuis quelques années, la psychanalyse, fort en vogue déjà en Allemagne, en Suisse et en Amérique, est connue aussi en France, grâce à l'exposé de MM. E. Régis et A. Hesnard, à celui de M. Laumonier et aux traductions de M. Jankélévitch. L'opinion sur la valeur du Freudisme, dont le but est de découvrir l'inconscient dans la vie psychique, est encore partagée, et le public français préfère se tenir sur la réserve. Il ne peut encore se prononcer sur la portée de ces nouvelles théories, puisque ses psychologues n'en ont fait l'application que dans un seul domaine, celui de la médecine. On sait pourtant que la psychanalyse est aussi une méthode littéraire, capable de donner des résultats qui, loin d'annuler ceux de la psychologie normale, les confirment et les complètent.

Brunetière nous fait appliquer à la critique les théories de Darwin, de Spencer et d'Auguste Comte. Taine nous apprend à considérer les œuvres d'art comme la manifestation d'une race, à un certain moment, dans un certain milieu. Freud en revanche nous habitue à voir dans les créations imaginaires des manifestations de la vie psychique inconsciente. La contradiction n'est qu'apparante, et tant la méthode de Brunetière et de Taine que celle de Freud ont leur raison d'être.

Sans négliger tout à fait les théories des éminents critiques français, nous essayons dans notre étude d'appliquer la psychanalyse aux œuvres dramatiques d'un poète moderne. Nous savons bien que le lecteur y trouvera encore des lacunes et des défauts, inévitables dans un exposé qui sera la première publication de ce genre en langue française. Néanmoins, il aura l'occasion d'y appécier la nouvelle méthode, et il reconnaîtra peut-être aussi quelque originalité à notre effort.

Avant d'aborder notre sujet, nous avons l'agréable devoir d'exprimer ici notre profonde gratitude à M. *Gonzague de Reynold*, professeur de français moderne à l'université de Berne, qui a eu la bonté de revoir lui-même deux fois notre étude et dont les judicieuses critiques nous en ont facilité la rédaction dans une langue que nous ne possédons pas entièrement. Nous tenons aussi à remercier sincèrement M. le professeur *K. Jaberg*, qui nous a initié à la philologie romane et à la littérature italienne.

Notre reconnaissance va également à nos collègues MM. *E. Flury* et *O. Eberhard*, qui ont bien voulu se charger de la correction des épreuves.

Grenchen, octobre 1930.

H. H.

CHAPITRE PREMIER

—

L'INCONSCIENT

Dans la plupart de ses drames, Victor Hugo nous présente des personnages qui appartiennent à l'histoire et dont la biographie est établie sur des documents sérieux. Pour quiconque étudie le passé, Cromwell, François I, Marie Tudor ne sont pas des noms indifférents. Il n'y a, pour ainsi dire, pas un trait de leur caractère, pas un acte de leur règne qui ne soit connu et confirmé par les recherches des historiens.

Malgré la certitude absolue de ces témoignages, Victor Hugo ne se gêne pas de refaire quelquefois les personnages historiques et de nous montrer le passé sous un jour éminemment favorable à ses drames, mais d'une invraisemblance exagérée. Il est vrai que Shakespeare, Corneille, Goethe et tant d'autres ont fait de même en modifiant au besoin les caractères de leurs héros, en intercalant dans les drames historiques des épisodes inventés ad hoc et en commettant souvent des anachronismes. C'était évidemment leur bon droit d'auteur dramatique.[1]) Sans vouloir justifier toutes les exagérations de Victor Hugo, nous devons pourtant dire que nous ne pouvons demander aux poètes de se tenir dans les strictes limites de l'histoire. Pour eux, le sujet est en quelque sorte un moule vide qu'ils remplissent de sentiments et de souvenirs, d'idées et d'expériences qui leur sont propres. Ils doivent seulement avoir soin d'en effacer un caractère trop personnel, susceptible de rebuter les lecteurs.

Avouons que la critique contemporaine est trop encline à voir, dans les créations de ce genre, des influences extérieures là où il y a simplement des impulsions et des tendances de la vie imaginative. On a tort de situer au dehors, dans le passé, ce qui est l'expression d'un état d'âme ou la réalisation fictive de désirs inconscients. N'a-t-on pas souvent répété que le poète ne peut

[1]) Rappelons à ce sujet la «Lettre à Lord XXX» d'Alfred de Vigny, en tête de sa traduction d'Othello.

s'approprier que des sujets pour lesquels il est en quelque sorte prédisposé, qui représentent une image plus ou moins exacte de ses propres complexes?

C'est donc à un nouveau point de vue que nous nous placerons dans cette étude. Nous examinerons la part de sa vie personnelle ou, plus exactement, de sa vie psychique inconsciente, que Victor Hugo a fait entrer dans ses drames.

Mais avant de procéder à cette analyse, nous ferons bien de nous étendre un peu sur la notion de l'inconscient et de dire ce qui en forme le contenu.

L'enfant nouveau-né apporte au monde tous les organes nécessaires à la vie, les uns complètement développés, les autres dans un état encore rudimentaire. Il n'en est pas autrement des facultés de l'âme, du tempérament et des dispositions au bien et au mal, quoique ces qualités purement intellectuelles soient influencées et modifiées plus tard par l'éducation et par le milieu social. C'est ainsi que M. Freud et ses disciples ont constaté chez l'enfant même, de faibles manifestations de la vie sexuelle qui parcourt, en se développant, une série de phases successives, sans rapport encore avec la procréation. Renonçons ici à la description complète des organisations sexuelles de l'enfant, l'auto-érotisme, le narcissisme, la phase sadique-anale, quitte à y revenir au fur et à mesure des besoins de notre étude. Mais retenons bien que, dans l'adolescence, les sentiments, les souvenirs et les désirs qui se rattachent à la sexualité infantile, sont éliminés de la vie consciente et forment précisément ce que l'on est convenu d'appeler *l'inconscient*.

Nous ne pouvons nous dispenser de parler encore des objets d'amour que l'enfant choisit dans la première période de sa vie. Car la formation de complexes érotiques ne peut avoir lieu sans qu'il y ait des objets qui soient capables d'exercer une attraction sexuelle. Or, qui n'a pas remarqué que presque toujours le petit garçon est d'une extrême tendresse pour sa mère, tandis que la petite fille préfère manifestement son père? L'un et l'autre, ils voudraient posséder à eux seuls l'affection, soit de leur mère, soit de leur père. Le petit bonhomme éprouve même le besoin d'écarter ce dernier, voyant en lui un puissant rival dont la présence le gêne et le contrarie. Cette rivalité devient pour lui une source de sentiments haineux à l'égard de son père, sentiments qui persistent souvent jusque dans la vieillesse de l'individu et qui se reportent facilement sur d'autres personnes, notamment sur les représentants de l'autorité publique.

La vie de Victor Hugo nous offre un exemple frappant de cet attachement pour la mère et de ce «transfert négatif» des sentiments que l'homme nourrit primitivement à l'égard de son père. Lorsque en 1820, Victor, malgré ses dix-huit ans et malgré son petit revenu, eut l'audace de demander la main d'Adèle Foucher, la rupture entre les familles Hugo et Foucher fut inévitable. Mais était-ce vraiment à cause de la jeunesse du poète et de sa position précaire que Mme Hugo refusa son consentement d'une façon si rude et si catégorique? Victor le sait mieux. Dans ses «Lettres à la fiancée»,[2]) il nous révèle avec une profonde délicatesse les motifs secrets qui expliquent l'attitude de sa mère. «Elle aussi, elle connaissait son fils, elle connaissait ce cœur passionné, et elle ressentait cette vive douleur, la jalousie de la mère. Son fils pouvait aimer, il aimait une autre qu'elle! il aimait une jeune fille, une bambine! Et qui était-elle, celle-là qui lui volait l'amour de son enfant?» M. Foucher aurait été porté à voir sans défaveur l'amour du poète pour sa fille. Mais voici que, tout-à-coup, sans savoir bien pourquoi, celui-ci prend en haine son futur beau-père qui lui veut pourtant tout le bien du monde. «Chose étrange, écrit-il dans le même livre,[3]) Victor n'en voulait pas à sa mère, c'était déjà sa nature d'excuser tout chez ceux qu'il aimait; mais ce père qui s'avisait de vouloir veiller sur la pureté de sa fille, qu'il savait si peu menacée, ce père lui semblait souverainement injuste et despotique. Il avait décidé qu'il garderait vis-à-vis de ce tyran une belle et fière attitude.»

Comment expliquer ce brusque changement de ses sentiments? Victor Hugo n'aurait pu nous en dire la véritable cause. Grâce à la psychanalyse, nous pressentons aujourd'hui qu'il a identifié dans son inconscient M. Foucher avec son père, contre lequel il a tant de fois pris parti en défendant ses intérêts et ceux de sa mère.

Mais revenons à nos considérations générales et ajoutons-y qu'on appelle *Oedipe-complexe* ce choix qui fait de la mère un objet d'amour et du père un véritable rival.

C'est à juste titre que, dans la littérature allemande, la recherche de l'Oedipe-complexe est jugée aujourd'hui indispensable pour l'explication psychanalytique des œuvres d'art. Depuis que M. Otto Rank[4]) nous a rendu attentif au rôle des fixations infantiles aussi bien dans la littérature ancienne que dans celle d'aujourd'hui, d'autres psychologues se sont concentrés plus spécialement sur un seul auteur dont ils ont sondé la vie jusqu'aux recoins les plus cachés. Ainsi, nous devons à la plume de Freud même des études

---

[2]) pag. 28.

[3]) pag. 29.

[4]) Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Deuticke, Leipzig 1912.

sur Leonardo da Vinci[5]) et sur le poète danois Wilhelm Jensen.[6]) Le docteur Hitschmann nous a fait connaître la vie intime de Gottfried Keller[7]) et le docteur Sadger celle de Nikolaus Lenau[8]) et de Friedrich Hebbel.[9]) Notons d'alleurs que ce sont les poètes dramatiques qui se prêtent le mieux à ces analyses de l'inconscient.

Il ne faut pas même une connaissance profonde de la vie de Victor Hugo pour comprendre que chez lui l'Oepide-complexe devait être particulièrement développé. Mais avant d'en chercher des preuves en examinant les personnages principaux de ses drames, nous aurons à parler ici encore d'autres manifestations de l'inconscient.

Si c'est par sa mère que le petit garçon apprend à aimer, cet amour ne doit pourtant pas avoir un caractère sexuel trop prononcé. Dans l'adolescence, le jeune homme doit être à même de se détacher sans difficulté de sa mère pour vouer à une autre femme l'affection qu'il avait pour elle. Mais il est presque indispensable que le nouvel objet de son amour ressemble plus ou moins à l'ancien. C'est pourquoi le jeune homme, s'il ne se laisse pas guider par des intérêts purement matériels, choisit une compagne dont le tempérament et l'intelligence lui rappellent constamment sa mère. En général, le mariage est d'autant plus heureux que les relations entre mari et femme ne diffèrent pas trop de celles de leurs parents.

En tenant compte de ces vérités que le peuple connaît depuis longtemps et qu'il ne se lasse pas de répéter dans ses proverbes et maximes, nous comprenons sans peine que le mariage de Victor Hugo ne pouvait offrir un bonheur parfait. Adèle ne ressemblait à sa mère que par la taille. Son tempérament était d'un tout autre acabit. Confrontons à ce sujet ces deux passages, l'un tiré des «Lettre à la fiancée»,[10]) l'autre du livre d'Edmond Bire[11]): La générale Hugo était pour ses trois fils la mère la plus chérie, mais aussi la plus redoutée. Elle les aimait tendrement et elle les menait rudement. C'est qu'elle était seule pour gouverner ces trois grands garçons... Autoritaire de tempérament, elle tenait donc très sévèrement ses fils; son système d'éducation était de leur laisser dans leurs travaux la plus large liberté intellectuelle, mais en exigeant d'eux

---

[5]) Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. Deuticke, Leipzig 1912.

[6]) Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva». Deuticke, Leipzig 1912.

[7]) Gottfried Keller. Internationaler psychoanal. Verlag. Leipzig 1919.

[8]) Aus dem Liebesleben Nikolaus Lenaus. Deuticke, Leipzig 1913.

[9]) Friedrich Hebbel. Deuticke, Leipzig 1919.

[10]) pag. 27.

[11]) V. Hugo après 1852. pag. 209.

dans la conduite de la vie la plus stricte obéissance.» Tout différent de ce caractère indépendant et énergique est en revanche le tempérament d'Adèle Hugo. «Les yeux éclatants, ses épais cheveux noirs, son teint lumineux faisaient croire d'abord à une femme fière et dominatrice. C'était au contraire une nature très douce, très tendre et très modeste.»

Les manifestations du complexe paternel ne sont en général pas moins importantes que celles du complexe maternel. Presque toujours, l'homme marié se comporte envers sa femme et ses enfants à peu près de la même manière que son père s'est comporté envers lui et sa mère. Il est volontiers indulgent et soumis quand celui-ci l'a été; il est intraitable et même infidèle quand l'exemple de son père l'entraîne au vice. Heureusement, il y a de nombreuses exceptions. Mais ceci n'infirme en rien notre proposition.

Puisque nous cherchons à illustrer nos théories de l'inconscient par des événements et des faits choisis dans la vie même de Victor Hugo, nous dirons à ce propos que Mme Adèle Hugo ne pouvait exiger de son mari qu'il lui témoignât de grands égards et une profonde reconnaissance. Elle n'était d'abord pas la femme qu'il avait désirée. Il y avait ensuite l'exemple du général. Il ne s'en fallait pas plus que Victor Hugo cherchât ailleurs celle qui seule pouvait le rendre heureux. Et ce fut ainsi qu'il détruisit l'unité domestique et qu'il noua des relations illicites avec les jolies actrices du Théâtre-Français.

On a souvent remarqué que les amours des poètes sont presque toujours malheureuses. Pour nous en convaincre, nous n'avons qu'à évoquer la série de nos grands écrivains, depuis Molière jusqu'à Alfred de Musset. Avouons qu'il est bien plus facile d'en citer des exemples que d'en rechercher la véritable cause.

Pour nous, le poète est un introverti qui, même dans la maturité de l'âge, ne peut renoncer à de certaines tendances de la sexualité infantile. Disons simplement qu'il continue dans son inconscient à aimer sa mère et que cet amour le rend incapable de s'attacher à une autre femme. Ce n'est d'ailleurs pas seulement le poète qui souffre de cette fixation de la libido. A côté de lui, il y a le grand nombre des névropathes, dont la plupart sont bien plus malheureux que lui. Car un véritable poète sait se préserver de la névrose et se procurer une certaine satisfaction en créant des œuvres d'art qui sont l'expression plus ou moins voilée de ses désirs inconscients.

M. Rabilleau[12]) observe justement que Victor Hugo n'a pas connu le grand amour. Ajoutons-y qu'il n'a pas pu le connaître ou que, s'il l'avait connu, il aurait été malheureux. Même en épousant

[12]) V. Hugo, pag. 17.

une femme qui réalisât toutes ses ambitions, il n'aurait probablement pas trouvé le bonheur dans l'amour conjugal.

Revenons encore à un autre aspect du complexe paternel. En parlant du transfert hostile ou négatif, nommé ainsi par M. Freud, nous avons constaté par l'exemple de M. Foucher, le beau-père de Victor Hugo, combien le transfert de sentiments sur une autre personne est important dans la vie psychique de nous tous. Le complexe paternel acquiert quelquefois une telle force, qu'il pousse l'individu à reporter sa haine sans distinction sur toutes les autorités de l'Eglise et de l'Etat. Victime de son inconscient et d'une éducation manquée, il devient alors anticlérical ou même athée, républicain dans une monarchie, et socialiste ou même anarchiste dans une république.

Mais le complexe paternel peut avoir quelquefois des effets tout à fait contraires à ceux que nous venons de décrire. C'est le cas des paranoïques, lesquels, sous la pression de l'inconscient, se mettent dans leurs fantaisies résolument à la place de leur père ou, autres victimes du transfert, à la place du chef de l'Etat.

Avons-nous besoin d'appliquer ces théories à la vie de notre poète pour en montrer toute l'importance? Victor Hugo a été républicain quoi qu'on dise de son enthousiasme pour Napoléon I. Grâce à son complexe paternel développé outre mesure, il ne pouvait même être républicain ou socialiste. Convenons pourtant que d'autre part, ses souvenirs conscients qui, à l'égard de son père, étaient plutôt agréables, l'ont amené plusieurs fois à offrir l'hommage de son respect à Charles X et à Louis-Philippe. Mais dans ses œuvres et dans ses discours politiques, dans sa vie en général, il reste fidèle aux principes dictés par son inconscient.

Nous savons que le coup d'Etat du Deux-Décembre n'a pas trouvé l'approbation de Victor Hugo. Si l'on peut croire plusieurs de ses biographes, notamment Edmond Biré,[13]) il aurait lui-même aspiré à la présidence de la République ou tout au moins au portefeuille de ministre des affaires étrangères, comme quelques décennies auparavant son maître Chateaubriand. Heureusement, il n'a pas réussi à réaliser ses projets; car il n'aurait pas rendu de grands services à sa patrie. Les poètes sont de médiocres politiques. Les exemples de Goethe et de Chateaubriand qui furent des ministres extrêmement habiles en même temps que grands poètes, ne sont que des exceptions à la règle et ne nous autorisent à aucune autre conclusion. C'est que le caractère implacable de leurs complexes empêche les poètes de se conformer aux exigences de la réalité.

---

[13]) V. Hugo après 1852, pag. 18.

On nous dira peut-être que nous sommes partisan d'un certain déterminisme qui ressemble beaucoup à la doctrine de Spinoza ou de Leibniz. Oui, avouons que, pour nous aussi tout ce qui arrive dans la vie psychique est déterminé par un enchaînement nécessaire de causes et d'effets. Mais si nous rendons conscients nos propres complexes et que nous ne cessons de croire en l'âme immatérielle, il nous est possible de garder une certaine mesure de liberté intérieure.

Victor Hugo a la prétention d'être un grand philosophe, et dans plusieurs de ses recueils lyriques, il nous rappelle avec insistance l'opinion qu'à cet égard, il s'est formé de lui-même. Bien que le fond de sa pensée soit excellent, profondément humain, il n'a pas trouvé, dans sa vie accidentée, le loisir de réfléchir sérieusement sur lui-même. Ainsi il ne lui manque pas seulement les bases d'une véritable culture philosophique, mais il a été, pendant sa jeunesse, singulièrement négligé aussi dans son instruction religieuse.

Revenons maintenant à notre théorie de l'inconscient dont nous n'avons pas encore caractérisé tous les éléments.

Lorsque un homme est élevé avec un ou plusieurs frères qui lui sont constamment préférés, il se forme chez lui facilement un complexe fraternel. Disons peut-être mieux que, dans ce cas, le complexe paternel est aggravé par le complexe fraternel. Car nous avons des raisons de croire que la formation de celui-ce est presque impossible sans l'existence de celui-là.

Nous savons que Mme Hugo eut pour Victor, le plus jeune et le mieux doué de ses enfants, des soins tout particuliers, et le préféra toujours un peu à ses aînes. Grâce à cette circonstance, le complexe fraternel de notre poète est de moindre importance que nous n'aurions pu le supposer. Qu'il nous souvienne cependant du cruel sort d'Eugène Hugo. Chez lui ce même complexe etait d'une puissance qui, sous l'impression des succès de son frère, devint peu à peu insupportable. De plus, Eugène n'était pas assez capable d'assouvir les désirs de son inconscient par des œuvres littéraires dignes de ses ambitions. Ainsi, les mêmes facultés intellectuelles et les mêmes souvenirs de la vie infantile qui sont cause de la gloire de Victor, ont abouti chez Eugène à la manie des persécutions. N'a-t-on pas dit que le génie est voisin de la démence?

Il ne nous reste plus qu'à parler du *préconscient* que quelques psychologues confondent avec l'inconscient, mais que M. Freud sépare rigoureusement de celui-ci. Le préconscient est formé de souvenirs qui ne font plus partie du conscient proprement dit. Mais ils peuvent le devenir par le jeu de l'association des idées.

Nous ne nous proposons pas de rechercher, dans notre essai, l'influence du préconscient sur les drames de Victor Hugo. Ce serait une tâche trop facile et aussi trop ingrate. Car il ne faut pas voir dans la richesse des souvenirs préconscients l'origine et la valeur du talent de notre poète. Il n'y a pas à dire que ses voyages à travers l'Europe dans sa toute première enfance ont singulièrement enrichi son imagination et lui ont fourni maint sujet et mainte couleur de sa palette. Mais ses lectures précoces et ses solides études classiques eurent sans doute le même effet.

Tel n'est pas l'avis de M. Biré qui, dans sa biographie si solidement documentée, mais souvent si injuste dans ses conclusions, explique la précocité du talent de Victor Hugo uniquement par l'abondance et l'intensité des souvenirs préconscients.[14]) «On sait quels spectacles magiques avaient frappé ses premiers regards, de quels récits merveilleux avaient été bercées ses premières années: les Alpes et les Apennines, Florence et Rome, le golfe de Naples et les gorges de la Calabre, ces incomparables décors se déroulant devant les yeux d'un enfant de cinq ans; le palais de marbre d'Avellino, tout creusé par le temps et par les tremblements de terre, et le soir, dans la grande salle, le colonel Hugo racontant la capture de Fra Diavolo; Naples quitté pour Paris, le vieux puisard et l'escarpolette sous les marronniers dans le jardin des Feuillantines, profond, mystérieux ... Partout le bruit des combats, et, le soir encore, dans le palais Masserano, le général racontant ses chasses contre les guérillas; — le retour de Madrid à Paris, les désastres qui se succèdent comme hier encore se succédaient les victoires ... Victor Hugo avait vu tout cela, et il n'avait pas quatorze ans! Dans ces tableaux et ces souvenirs, que de germes d'inspirations pour cette âme de poète! *Et comment nous étonner maintenant qu'en 1815 — à treize ans — il eût déjà composé des pièces de vers sans nombre?*»

Soyons prudents! Victor Hugo aurait été enfant prodige et grand poète, même s'il n'avait jamais quitté la banlieue de Paris, même s'il avait vécu dans la misère et dans l'ignorance. Avons-nous encore besoin, pour démontrer cette vérité, de citer l'exemple de Molière ou de Voltaire?

Bien qu'ils puissent être une précieuse source de son inspiration, ce ne sont certainement pas les souvenirs conscients et préconscients qui forment le talent du poète. Cherchons-en la source plutôt dans le domaine le plus mystérieux de la vie psychique, dans *l'inconscient.*

---

[14]) V. Hugo avant 1830, pag. 84.

CHAPITRE II

LE TYRAN ET SA VICTIME

Dans ses spirituels «Entretiens», Diderot, le créateur du drame bourgeois, fait de très judicieuses réflexions sur les éléments essentiels de la poésie dramatique. «Les hommes dans leur état ordinaire et moyen sont tout aussi dignes d'être représentés sur la scène que les grands seigneurs», observe-t-il à propos des naturalistes anglais. Diderot réalisa lui-même ses théories en écrivant un drame dont le personnage principal n'est pas un roi, ni un grand capitaine, mais simplement un père de famile. «Ce sujet tiendra mes yeux sans cesse attachés sur mon père même», dit-il au troisième de ses «Entretiens».

En procédant de cette manière, Diderot devance en plusieurs points essentiels les découvertes de M. Freud. Il ne reconnaît pas seulement la grande importance des relations entre père et fils, dans l'enfance tout aussi bien que dans la maturité de l'âge, mais il se rend compte, avec une clarté qui fait la joie de tout analyste, du rôle de la vie psychique inconsciente dans la genèse des œuvres d'art, des drames en particulier. Car en reportant à dessein sur le tyran d'un drame les sentiments hostiles qu'il nourrit à l'égard de son père, il soumet au contrôle de la conscience certains processus psychiques qui chez nous se passent à l'ordinaire dans l'inconscient.

Notons toutefois que Diderot ne vit pas toujours un tyran domestique dans son père, mais qu'il éprouva pour lui en maintes occasions une affection vraiment touchante.

Dans son «Cromwell», Victor Hugo nous présente, lui aussi, un père de famille. C'est le puissant lord protecteur qui tyrannise l'Angleterre en même temps que sa femme et ses enfants. Le poète a-t-il pensé à son père, comme Diderot, en esquissant le caractère de ce despote? Il se serait justement récrié, si on lui avait fait cette demande. Peut-être aurait-il répondu qu'il s'agit ici d'un sujet historique où l'auteur ne peut substituer un personnage à un autre et où il n'a qu'à réprimer ses sentiments personnels.

Examinons pourtant un peu ce qui est historique dans le drame de Victor Hugo:

Nous sommes aujourd'hui d'accord pour voir dans Cromwell, malgré son caractère complexe, un des chefs politiques les plus capables de tous les temps, le véritable fondateur de la puissance britannique.

Comment Victor Hugo nous présente-t-il ce grand homme? Il lui prête, dans son drame, toutes les hypocrisies et tous les ridicules; il le fait gravement discuter sur le point de savoir s'il faut brûler ou pendre ceux qui disent siboleth au lieu de schiboleth; il l'associe au juif Manassé, usurier et astrologue, qui, plus qu'au firmament, voit l'avenir dans son coffre-fort. Somme toute, il fait de Cromwell un personnage grotesque qui ne ressemble guère au vainqueur de Naseby et de Dunbar. Il n'en est pas autrement des puritains, gens parfaitement équilibrés, au moins du temps de Cromwell. Victor Hugo ne se gêne pas de faire d'eux, tous tant qu'ils sont, des rêveurs et des bouffons qui interprètent l'Evangile à tort et à travers en disputant sur les mots.

Soyons donc prudents et rappelons les théories de l'inconscient telles que nous les avons exposées au début de notre étude. Précisons peut-être notre question en disant: Victor Hugo, avait-il, sans le vouloir et sans le savoir, attaché ses yeux sur son père en écrivant son premier grand drame? Son Cromwell, est-il vraiment l'image du général Hugo?

Il nous est d'autant plus facile d'y répondre affirmativement que chez notre poète, l'Oedipe-complexe prend des dimensions tout à fait extraordinaires.

Mais, nous dira-t-on, ce personnage peu sympathique qui nous irrite continuellement par son indécision et que nous avons appelé nous-même grotesque et fourbe, ce serait au fond le héros des guerres impériales, le défenseur de Thionville, grand d'Espagne et gouverneur d'Avila et de Ségovie?

Entendons-nous et avouons que les choses sont infiniment plus compliquées que nous n'avons pu l'exposer au commencement. Considérons d'abord ce qu'on appelle la bipolarité des facultés affectives.

Les sentiments d'amour ou de haine que nous éprouvons pour une personne sont presque toujours ambivalents, c'est-à-dire ils forment un composé de tendances à la fois bienveillantes et hostiles. Cependant le parti le plus faible en est refoulé dans l'inconscient, de sorte que, par exemple, une amitié que nous croyons parfaitement sincère, possède naturellement un fond latent de sentiments hostiles.

Or, nous sommes d'accord que Victor Hugo n'a pas composé son Cromwell à la manière de Diderot. C'est à la suite de processus

psychiques inconscients qu'il a prêté au lord protecteur d'Angleterre les traits de son père même. Encore ne peut-il s'agir d'un portrait entièrement ressemblant, puisque l'inconscient, dans lequel le poète puise la plupart de ses matériaux, se forme dans la toute première enfance. Son Cromwell serait donc plutôt l'image forcément incomplète et injuste que le petit garçon se fit de son père. C'est ce père dont le témoin de la vie de Victor Hugo dit «qu'il était pour ses fils une sorte d'étranger qui ne leur était apparu à Madrid que pour les emprisonner au collège des Nobles, à Paris que pour les emprisonner à la pension Cordier, et qui les condamnait aux mathématiques à perpétuité».[15])

Lorsque, plus tard, la cruelle maladie d'Eugène Hugo retint le général à Paris, Victor se ravisa bien vite et regarda son père d'un tout autre œil. «Comme la gelée blanche au soleil, l'amertume du fils s'évapora aux rayons de la bonté de cet homme excellent. Il comprit la grandeur de ces soldats qui avaient fait voir à toutes les capitales le drapeau de la France, et, sans cesser de haïr celui qui les y avait conduits dans un but d'accroissement personnel, il distingua leur héroïsme de son ambition.»[16])

Etudions maintenant les relations entre Cromwell et son fils Richard, telles que Victor Hugo se plaît à les peindre dans son drame.

Si nous avons bien établi notre hypothèse concernant l'original du père despotique, le fils ne doit pas être de son parti. En effet, dès le premier acte Richard se déclare royaliste et boit à la santé de Charles II. Qu'on n'aille pas nous dire que, ces faits étant conformes aux sources, l'auteur n'aurait pu les présenter autrement. Nous avons déjà remarqué que les poètes ne se tiennent presque jamais dans les strictes limites de l'histoire. L'essentiel pour eux est de trouver des sujets qui correspondent à leurs complexes intérieurs sans qu'ils soient obligés d'y changer ou d'y ajouter trop de détails. Nous avons d'ailleurs de la peine à prouver par l'histoire l'insoumission de Richard Cromwell. En y regardant de près nous voyons bien que sa part au complot dirigé contre son père se réduit à peu de choses.

Richard ne se met du côté des cavaliers que parce qu'il se plaît dans leur compagnie. Il ne se soucie guère de leurs projets et ne reconnaît que bien tard la gravité de la situation. A Rochester, qu'il soupçonne à tort d'être un espion, il dit en s'excusant:

> Je suis né d'humeur aventurière.
> J'ai des amis partout; et j'ai bu ce matin,
> Avec des cavaliers, comme vous, puritain!

---

[15]) V. Hugo raconté, IIe vol., pag. 97.

[16]) Ibid. pag. 163.

A quoi vous servira d'aller dire à mon père
Que son fils avec eux trinquait dans ce repaire,
Et pour un peu de vin, que même j'ai mal bu,
Me faire comme un bouc chasser de la tribu?[17])

Cependant, Cromwell, averti à temps par Manassé et Carr du danger qu'il court, voit en son fils un des chefs du complot et se met en garde contre lui. Il est douloureusement atteint par la conduite infâme de Richard et s'écrie avec un tragique pressentiment:

Céleste châtiment!
J'assassinai mon roi; mon fils tuera son père.[18])

Et lorsqu'il est seul avec le jeune ingrat, il l'accable de reproches sanglants, mais immérités:

Ne viens pas étaler, traître, sous mes yeux mêmes,
Ton parricide, encore aggravé de blasphèmes!
Va, c'est un vin fatal qui troubla ta raison!
A la santé du roi tu buvais du poison.[19])

Dans la scène qui se déroule derrière le château de Whitehalle, à l'entrée de la poterne, Cromwell faillit même poignarder son fils. Heureusement, Richard intercède fort à propos en sa faveur en suppliant les conjurés de l'épargner. Cromwell reconnaît alors son erreur et dit à part:

Je vois tout d'un plus juste regard.
Mon fils! combien j'étais injuste à son égard!
Certe, il ne connaissait d'une trame si noire
Que la part du complot qui consistait à boire.[20])

Si l'attitude de Richard vis-à-vis de Cromwell nous révèle vraiment les sentiments du poète à l'égard de son père, nous devons donc nous dire que le désaccord entre eux ne pouvait être bien grand. Ce serait uniquement pour avoir mis des bornes à ses désirs immodérés que le père s'attira la haine de son fils.

Mais ce conflit ne remplit qu'en partie le vaste drame, et Richard n'est pas même le principal antagoniste de Cromwell. A côté de lui, jouant un rôle tout aussi important, il y a, par exemple, Rochester, Davenant et Milton.

Qui sont ces hommes? Ce sont des poètes. Rochester, fou d'amour et de vers, n'est pas sans talent, mais il gâte tout par son étourderie et sa loquacité. Davenant, plus âgé et bien plus sérieux, représente un poète qui surpasse la moyenne sans prétendre au génie. Milton enfin, un aveugle révéré de tout le monde, est le véritable artiste qui sera un jour la gloire de son pays.

---

[17]) Acte II, scène XVII.
[18]) Acte II, scène X.
[19]) Acte II, scène XIX.
[20]) Acte IV, scène VII.

Eh! bien, sur ces trois poètes, Victor Hugo ne tient pas tant à nous dire l'opinion de la société anglaise, mais celle d'Olivier Cromwell. C'est lui qui juge en dernier ressort le madrigal de Rochester; c'est lui aussi qui assigne le rang à Milton. Ecoutons ses mots adressés au futur auteur du «Paradis perdu»:

> Là, ne vous fâchez pas. Je sais aussi fort bien
> Que vous êtes, Milton, grand théologien,
> Et même, mais le ciel compte ce qu'il nous donne,
> Bon poète, — au dessous de Wither et de Donne!

Alors Milton, vivement blessé, s'écrie:

> Au-dessous! que ce mot est dur! — Mais attendons.
> On verra si le ciel m'a refusé ses dons!
> L'avenir est mon juge.[21])

Cette réponse, ne paraît-elle pas être adressée au général Hugo tout aussi bien qu'à Cromwell? Car le général ne voyait pas de bon œil les goûts littéraires de ses fils, et après la mort de Mme Hugo, il leur offrit même une pension s'ils voulaient prendre une profession plus régulière et moins aléatoire.[22]) N'aimant pas les lettres, il ne pouvait apprécier le grand talent de Victor, et malgré les mentions à l'Académie, il lui refusait son approbation. Il va sans dire qu'il n'y a plus, dans les passages cités, des désirs inconscients de la vie infantile, mais des souvenirs qui remontent à l'adolescence du poète.

L'étude du rêve nous apprend qu'un élément latent correspond quelquefois à plusieurs éléments manifestes qui en représentent chacun un côté ou une qualité. Il n'en est pas autrement dans la poésie dramatique. Si un caractère lui paraît être trop compliqué, le poète le décompose et en représente les diverses tendances psychiques par autant de symboles qui n'ont souvent aucune relation entre eux.

Nous comprenons maintenant pourquoi le conflit entre Cromwell et son fils ne peut avoir des conséquences plus graves. Richard n'est que la personnification de plusieurs qualités et défauts du poète, notamment son aversion contre toute hypocrisie et son penchant à la vie joyeuse. Rochester, Davenant et Milton en revanche, incarnent le talent du poète et nous rappellent ses efforts pour obtenir l'approbation de son père.

Peut-être y a-t-il aussi l'influence du complexe fraternel, de sorte que les trois poètes anglais correspondraient aux trois frères Hugo. Cela expliquerait l'âge de Rochester qui, dans le drame de Victor Hugo, est un jeune homme d'environ vingt ans, tandis qu'en

---

[21]) Acte III, scène II.

[22]) V. Hugo raconté, IIe vol., p. 249.

réalité, le poète anglais qui porte ce nom n'avait en 1657 à peine dix ans. Pour faire de son sujet une image fidèle de ses complexes, le poète aura ressenti le besoin d'y introduire un nouveau symbole, représenté précisément par Rochester.

Dans toutes ces questions, il ne faut pas oublier que ce qu'on appelle «élaboration secondaire par la condensation et le déplacement» n'est pas seulement une particularité du rêve, mais qu'il caractérise aussi le travail du poète. Rochester peut avoir certains traits de Victor Hugo même, et d'autres de ses frères Eugène et Abel.

Le personnage de Cromwell est un exemple frappant de cette polyvalence des symboles. Plus d'un lecteur nous aura peut-être objecté que le général Hugo ne haïssait pas ses fils et que, par conséquent, nous avons eu tort de l'identifier avec Cromwell. Eh! bien, Victor Hugo prête tout simplement à son père les sentiments hostiles qu'il nourrit lui-même à son égard, comme il le fait d'ailleurs encore pour plusieurs autres de ses propres défauts.

Répétons encore que cette permutation est le résultat de processus psychiques qui échappent complètement à la conscience du poète. Victor Hugo aurait-il dédié son drame à son père, s'il avait entrevu la signification secrète de ses personnages?

Sacrifié à la fureur du peuple, noyé dans la Tamise, Snydercomb est la seule victime du drame. Cet écervelé ne se contente pas de conspirer secrètement contre le Protecteur; mais lorsque tous renoncent à leurs projets, il lève brutalement sa dague et attente à la vie de Cromwell.

Snydercomb représente évidemment les tendances les plus extrêmes du poète, ses ardents désirs de se débarrasser de son père. C'est pourquoi il reçoit le châtiment digne de son grand crime.

* * *

Arrivé à ce point, nous ferons bien d'interrompre l'étude de Cromwell et de porter notre attention sur les autres drames de Victor Hugo pour y chercher la confirmation de nos hypothèses.

On nous dira peut-être que c'est le hasard qui, dans Cromwell, nous présente un fils en opposition avec son père que nous aurons de la peine à trouver un second exemple de ce genre.

Et don Pédro dans «Inez de Castro», le drame que Victor Hugo écrit à quatorze ans? Ne trahit-il pas aussi ses devoirs de fils en épousant la demoiselle d'honneur de la reine mère? »Fils téméraire, sujet rebelle! savez-vous que la loi du royaume punit du dernier supplice celui qui brave son père et son roi?»[23]) Ces mots que le

[23]) Acte II, scène X.

vieux roi adresse à l'infant don Pedro nous révèlent sufisamment les manifestations de l'Oedipe-complexe, et nous pouvons dire sans exagérer qu'en choisissant cette œuvre de jeunesse comme point de départ, nous serions arrivé absolument aux mêmes résultats. Seulement «Inez de Castro», sans originalité et de facture maladroite, ne présente pas de grand intérêt.

Examinons-en pourtant quelques détails qui nous permettront de suivre l'évolution du complexe paternel:

A la fin du second acte, le poète ménage une réconciliation complète entre le roi et son fils. Mais au commencement du troisième, Alphonse le Justicier est tué par Albaracin, le chef des maures. Il nous serait aisé de montrer que ce dernier est, comme Snydercomb, un symbole de la haine implacable que, dans son inconscient, le poète éprouva *pour l'auteur de ses jours*. On pourrait se demander alors pourquoi, en 1816, Victor Hugo choisit un sujet où le personnage sensé de représenter son père, subit la mort, et pourquoi d'autre part, il préfère en 1827 un sujet où le tyran ne garde pas seulement sa vie, mais où il triomphe de tous ses adversaires.

La réponse à cette demande mérite toute notre attention.

A l'âge de quatorze ans, notre poète n'avait qu'une idée incomplète de son père. Il ne pouvait encore distinguer toutes les qualités personnelles du général, sa loyauté et son héroïsme, et ne vit en lui qu'un importun et un pédant. C'est pourquoi il ne lui en coûta pas beaucoup de le faire disparaître dans ses fantaisies. Mais déjà en 1822, il a meilleure opinion du général et s'efforce de racheter ses torts par une conduite irréprochable et par des marques de respect et de reconnaissance. Le changement d'opinion influença si fortement aussi l'inconscient du poète, qu'il ne put dès lors faire périr les tyrans de ses drames sans éliminer en même temps aussi les symboles de sa propre personne. La mort du général en 1828 apaisa complètement ses désirs de vengeance et contribua même à faire de lui pendant une longue période de sa vie un royaliste, lui qui, au fond, en raison de ses complexes psychiques, ne pouvait être que républicain.

Signalons en passant encore un autre événement qui l'approcha du général. C'est la naissance de Léopoldine et de Charles, en 1824 et en 1826. Etant devenu lui-même père de famille, il voit dans un autre jour les relations entre parents et enfants.

Mais ne croyons pas qu'à la suite de ces expériences, le complexe paternel de notre poète ait perdu tout effet et soit dès lors sans importance pour l'étude de ses drames. Bien au contraire. Dans Hernani, que nous allons analyser maintenant, nous

trouverons des preuves éclatantes de tout ce que nous avons dit sur la vie psychique inconsciente de Victor Hugo.

Si Cromwell nous fait l'impression d'un immense dialogue entre un tyran et son fils en révolte, Hernani nous offre bien plus de variété et de véritable intérêt dramatique. Le style en est plus simple et plus noble, l'action mieux ménagée et le dénouement rappelle presque celui d'une tragédie classique.

Jugé de notre point de vue, Hernani n'est plus seulement comme Cromwell la représentation poétique du complexe paternel, mais on y trouve d'autres éléments et surtout d'autres conflits. Dans les trois années qui suivent la publication de Cromwell, le poète apprend à contenir ses sentiments et à voiler ses complexes. Tel qu'un ruisseau docile, les sources de son inconscient se laissent maintenant détourner pour alimenter et animer des sujets qui se distinguent par une certaine universalité. Le poète n'éprouve plus aucune difficulté à faire du père un vieil oncle, le duc don Ruy Gomez de Silva. Mais ce sera aussi sans peine que l'analyste expérimenté apercevra sous les traits de ce dernier l'image du général. Après avoir étudié Cromwell, nous ne serons pas même très étonné que cette image soit de nouveau fortement déformée et peu sympathique. Ici encore, le poète n'extrait, pour ainsi dire, que deux ou trois qualités et défauts du caractère de son père, sa délicatesse sur le point d'honneur, son opiniâtreté et sa jalousie pour les jeunes, telle que le fils se la représente dans son imagination.

En nous rappelant ce que nous avons dit sur la polyvalence des symptômes, nous n'oublierons pas de distinguer toujours aussi des éléments de la vie consciente et préconsciente qui entrent dans la formation de tous ces personnages. Victor Hugo se sera souvenu de tel ou tel espagnol au collège des Nobles à Madrid, qu'il aura choisi pour modèle de son Hernani.

«Ces jeunes hidalgos prenaient des airs importants et des façons méprisantes, dit M. Simon dans son livre méritoire sur l'enfance de Victor Hugo,[24]) ils ne s'appelaient pas par leur nom, mais par leurs titres.» Et le «Témoin de sa vie» nous dit entre autre sur le séjour des deux frères Hugo au collège des Nobles:[25]) «Leurs entrevues avec leur mère étonnaient toujours la roideur espagnole... Les Espagnoles trouvaient que ces effusions manquaient de gravité et de cérémoniel.»

Citons aussi ce passage du même livre qui nous apprend l'origine du nom d'Hernani.[26]) «Ernani est un bourg à une seule

[24]) pag. 66.
[25]) Tome I, pag. 154.
[26]) Ibid., pag. 112.

rue, mais très large et très belle. Cette rue est cailloutée avec une espèce de pierre pointue et scintillante; quand le soleil est là-dessus, on croit marcher sur les paillettes. Tous les habitants d'Ernani sont nobles, de sorte que toutes les maisons ont des blasons sculptés dans la pierre de taille de leur fronton. Ces écussons, la plupart du quinzième siècle, sont d'un beau caractère et donnent un grand air à Ernani.»

Cependant, puisque nous nous sommes proposé d'examiner dans ce livre uniquement les processus psychiques inconscients et leurs manifestations dans les drames du poète, nous devons nous contenter de ces citations et revenir à l'étude du complexe paternel.

De même que dans l'interprétation des rêves, des détails insignifiants en soi nous aident souvent le plus à dépister l'inconscient, de même les confessions et les cris du cœur qui échappent pour ainsi dire à l'auteur dans les passages les plus mouvementés de ses œuvres, nous révèlent le mieux l'origine et la nature de ses sentiments.

Don Ruy de Gomez est bien l'oncle d'Hernani, mais plusieurs fois ce dernier l'appelle son père. A la fin du troisième acte, il lui dit par exemple:

.....Tu seras là, mon père,
Tu me prendras après.

Et au dernier acte, en portant la fiole à sa bouche, il s'écrie:

.....Mon père, tu te venges
Sur moi qui t'oubliais.

Lorsque don Ruy, désireux de frapper le premier don Carlos, essaie de rendre le cor fatal à son jeune partenaire, il lui dit:

.....Réfléchis, enfant!

C'est doña Sol qui est la cause de leur querelle. Que tous deux ils aiment la même femme, on le comprend à la rigueur, malgré les soixante ans de don Ruy. Mais que doña Sol accorde sa main d'abord au vieillard, sans trop savoir pourquoi, on le refuse à le croire. A la demande du jeune homme:[27])

Qui fait ce mariage? On vous force, j'espère!

elle répond évasivement

...Le roi, dit-on, le veut.

Ce n'est qu'à la fin du drame qu'il nous est possible de pénétrer le motif secret qui fait partager ses sympathies entre le vieillard et le jeune homme. En apprenant le terrible serment qui lie Hernani à don Ruy, elle supplie le duc:[28])

---

[27]) Acte I, scène II.
[28]) Acte V, scène VI.

... Longtemps
Par pitié pour votre âge et pour vos soixante ans,
J'ai fait la fille douce, innocente et timide.
... Je suis de la famille,
Mon oncle! Ecoutez-moi. Fussé-je votre fille,
Malheur si vous portez la main sur mon époux!
... Faites grâce aujourd'hui!
Je vous aimerai bien aussi, vous.

Elle l'aime donc aussi, le vieux gentilhomme, mais d'un amour qui n'a évidemment rien de sensuel. On dirait presque qu'ils sont des mariés de longue date. Mais à ceci s'oppose l'âge de doña Sol qui ne paraît pas avoir plus de vingt ans. Lorsque nous étudierons le caractère des femmes dans les drames de Victor Hugo, nous verrons que cette contradiction s'explique de nouveau par la nature même de l'inconscient, le poète ayant simplement rajeuni de sa propre jeunesse l'objet de ses amours. Habituons-nous en attendant à voir dans doña Sol le symbole de la mère du poète.

C'est donc l'Oedipe-complexe le plus pur qui se manifeste dans ce drame. L'auteur n'a même pas assez masqué, déformé les manifestations de son inconscient, de sorte que l'intrigue de cette pièce manque de vraisemblance. Deux hommes qui se disputent une femme, l'un riche et puissant, l'autre pauvre et obscur, ce sera d'ailleurs toujours le sujet favori de notre poète.

Seulement, dans Hernani, il y a encore un troisième qui s'empresse de faire la cour à doña Sol. Malgré ses prétentions à la couronne impériale, don Carlos ne renonce pas facilement à la belle sans titres et sans rang. Mais son amour ne paraît pas être bien profond, ni même tout à fait sincère. Ecoutons, pour nous en convaincre, la proposition qu'il fait à Hernani:[29])

Partageons. Voulez-vous? J'ai vu dans sa belle âme
Tant d'amour, de bonté, de tendres sentiments,
Que madame à coup sûr en a pour deux amants.

Aussi, doña Sol n'ajoute-t-elle pas foi à ses déclarations d'amour. Sans hésiter, elle préfère le bandit au futur empereur.

J'aime mieux avec lui, mon Hernani, mon roi,
Vivre errante, en dehors du monde et de la loi,
Ayant faim, ayant soif, fuyant toute l'année,
Partageant jour à jour sa pauvre destinée,
Abandon, guerre, exil, deuil, misère et terreur,
Que d'être impératrice avec un empereur.[30])

Nous voyons bien que la rivalité entre don Carlos et Hernani est loin d'être aussi profonde que celle qui sépare ce dernier de don Ruy Gomez.

---

[29]) Acte I, scène II.
[30]) Acte II, scène II.

C'est le complexe fraternel qui s'accuse dans cet autre conflit, don Carlos figurant sans doute pour les deux frères du poète. Or, nous savons déjà que chez Victor Hugo ce complexe n'est heureusement pas développé outre mesure. Il ne lui en coûte pas beaucoup de gratifier don Carlos du diadème impérial pour l'éloigner de doña Sol. Ensuite, il le fait disserter gravement sur ses devoirs de monarque, content de garder la belle pour Hernani, c'est-à-dire pour lui-même.

Répétons encore une fois que toutes les créations artistiques représentent en quelque sorte la réalisation de désirs inconscients. Il est vrai que ces désirs sont souvent si bien cachés et même déformés, qu'on a de la peine à les reconnaître et à les définir. Tel n'est pas le cas de ceux qui cherchent à s'exprimer dans le drame que nous sommes en train d'étudier.

Hernani, qui a repris ses titres et son nom, est sur le point de se marier avec doña Sol. Au milieu même des noces, don Ruy Gomez, habillé en domino noir, revient et lui rappelle sa promesse. Les plaintes de doña Sol ne peuvent toucher le cœur inexorable du vieillard. Hernani meurt, et doña Sol avec lui.

Mourir avec sa bien-aimée, empoisonné par le même philtre, qui n'en soupçonnerait pas la signification symbolique? En effet, depuis longtemps, M. Freud et ses disciples ont observé que souvent, dans la poésie ainsi que dans les rêves, la mort commune de deux amants symbolise l'union charnelle. Nous nous en convaincrons sans peine en lisant attentivement les passages suivants que nous tirons de la fin du drame.

Doña Sol: Viens, ô mon jeune amant,
Dans mes bras...
...Voilà notre nuit de noce commencée!
Je suis bien pâle, dis, pour une fiancée?

Don Ruy Gomez: Qu'ils sont heureux!

Doña Sol: ...Nous dormons.
Il dort. C'est mon époux, vois-tu. Nous nous aimons.
Nous sommes couchés. C'est notre nuit de noce.
Ne le réveillez pas, seigneur duc de Mendoce.
Il est las. Mon amour, tiens-toi vers moi tourné.
Plus près... plus près encore.

Ainsi Hernani, triomphant jusque dans la mort, atteint son but et se voit réuni avec sa bien-aimée. Quant au poète, il éprouve la satisfaction d'avoir écrit une œuvre littéraire de haut prix et d'avoir apaisé en même temps les conflits psychiques qui menacent de troubler ses relations avec le monde extérieur.

Ainsi, le véritable poète possède le don de réagir contre les effets funestes du complexe paternel et de changer en or pur ce qui, dans l'homme ordinaire, est d'un poids de plomb et en fait souvent un malheureux, un malade ou même un criminel.

CHAPITRE III

LE TRIOMPHE DU JEUNE

On a souvent relevé la variété des sujets dramatiques de Victor Hugo. En effet, deux en sont empruntés à l'histoire d'Angleterre, Cromwell et Marie Tudor; deux à la France, Marion de Lorme et le Roi s'amuse; deux à l'Italie, Lucrèce Borgia et Angelo; deux à l'Espagne, Hernani et Ruy Blas. Mais ni Edmond Biré, ni P. et V. Glanchant, ni Léopold Mabilleau n'ont bien remarqué que, dans ce cas encore, les apparences sont trompeuses et que l'intrigue reste à peu près la même dans tous les drames de Victor Hugo. Deux hommes, un jeune et un vieux, qui se disputent une femme, tel est invariablement le thème préféré de notre poète. Nous savons déjà pourquoi. Seulement une intrigue de ce genre répond bien à ses complexes psychiques et lui permet de puiser largement dans son inconscient.

Nous trouverons une nouvelle confirmation de cette proposition dans une œuvre qui a été composée trois années après Hernani. Tous les résultats que nous avons obtenus jusqu'ici, garderont leur valeur et nous aideront dans nos recherches.

C'est «le Roi s'amuse» que nous essayerons de soumettre à la même analyse, en négligeant de parti-pris la critique des sources.

Nous ne sommes nullement surpris de retrouver dans ce drame à peu près les mêmes personnages et les mêmes situations. Seulement, quand Victor Hugo écrivit «le Roi s'amuse», il n'était plus un poète sans grand renom, ni le père de famille conscient de ses devoirs. Le succès d'Hernani l'avait rendu célèbre et influent. Il avait fait la connaissance des jolies actrices du Théâtre-Français et du théâtre de la Porte-Saint-Martin, et ses instincts polygames s'étaient puissamment réveillés. Déjà Mlle Juliette Gauvin, sa Béatrice inoubliable, comme l'appelle prudemment Victor Asseline, commence à exercer sur lui une attraction irrésistible et le suit bientôt dans tous ses voyages. Encore quelques mois, et David

d'Angres écrira:[31]) «Je vois quelquefois Hugo, mais rarement; il est difficile de le trouver chez lui. Il n'y vient plus que pour les heures des repas. Pauvre Mme Hugo!»

Il n'y a rien d'étonnant que ces expériences laissèrent des traces profondes aussi dans les œuvres de ce temps. Au lieu d'un jeune homme qui est encore à ses premières amours, nous voyons dans «le Roi s'amuse» un jeune monarque qui, vivant dans une débauche honteuse, passe son temps à violer les jeunes filles et à convoiter les femmes de ses courtisans.

On a souvent regretté que Victor Hugo s'abaissât jusqu'à faire de ce misérable don Juan le héros d'un drame, et nous comprenons bien que «le Roi s'amuse» ne soit pas aimé du public français. D'ailleurs, plusieurs historiens nous ont montré que le vainqueur de Marignan, l'adversaire de Charles-Quint, ne ressemble guère à ce suborneur de jeunes filles.

Victor Hugo même n'aurait assurément pu nous dire pourquoi, en 1832, il préféra ce sujet à tout autre. Cependant, grâce à la psychanalyse, nous n'avons aujourd'hui plus de peine à en deviner le véritable motif. Nous ne doutons pas que le poète se soit identifié dans son inconscient avec François Ier et qu'il ait fait de Triboulet un nouveau symbole de son père.

Quel beau masque pour se livrer impunément à toute sorte de débauches! En imagination, bien entendu, et dans un drame dont l'action nous reporte au seizième siècle. Mais aussi quel témoignage sur la moralité du poète! Gardons-nous cependant de porter sur lui un jugement trop sévère. En chacun de nous, c'est l'homme primitif qui préside à l'inconscient, et nos rêves ne sont souvent pas plus décents que ces débordements de poète.

Arrivé à l'apogée de sa gloire, en pleine possession de son talent, Victor Hugo s'efforce toujours plus de dissimuler l'origine de ses émotions. C'est pourquoi nous ne trouvons pas, dans «le Roi s'amuse», de manifestations directes de l'Oedipe-complexe, ni de liens de parenté entre les principaux antagonistes.

Cependant, nous y voyons de nouveau la grande lutte entre deux hommes qui se disputent une femme. Il n'y a donc pas un motif quelconque, par exemple celui de la famille incomplète, qui caractérise l'œuvre de Gottfried Keller, ou celui de l'homme qui hésite entre deux femmes, que nous trouvons plusieurs fois chez Goethe, mais c'est la prépondérance du complexe paternel qui est pour ainsi dire la marque des œuvres de Victor Hugo.

---

[31]) E. Biré, V. Hugo avant 1830, pag. 97.

Il est vrai que Triboulet est le père de Blanche; mais les sentiments que le bouffon éprouve pour sa fille et les paroles qu'il lui adresse sont plutôt celles d'un amant qui craint les rivaux.

Il va de soi que Triboulet, dont la difformité physique peut être considérée comme un signe extérieur de la rancune du poète contre son père, est un symbole forcément incomplet. Nous ne sommes donc pas surpris d'en trouver plusieurs «doublets», comme les appelle M. Freud. Il y a d'abord M. de Cossé, un gentilhomme laid et ventru, qui, la rage au cœur et le sourire aux lèvres, n'empêche pas que le roi, son maître, ne fasse la cour à sa femme. En complétant l'intrigue par cet épisode, le poète répète le motif principal et le présente sous un autre aspect. Il en est de même avec M. de Saint-Vallier qui accuse le roi d'avoir déshonoré sa fille, Diane de Poitiers. Autant le bouffon est infâme et misérable, autant M. de Saint-Vallier nous impose par sa dignité et son énergie. Ce vénérable vieillard représente évidemment le côté le plus favorable de l'image paternelle.

Peu s'en faut que le roi ne soit tué par Saltabadil. L'auteur ne lui aurait peut-être pas épargné le supplice, si le sujet avait permis un tel dénouement. Mais ce qui dans ce drame est impossible, le poète saura le réaliser plus tard dans «Ruy Blas». Au rebours de François Ier, le valet espagnol, qui symbolise comme celui-ci les désirs inconscients du poète, doit succomber après avoir entretenu des relations illicites avec la femme d'un autre.

Ainsi que dans les rêves, il y a dans les œuvres littéraires deux tendances inconscientes qui, incompatibles l'une avec l'autre, se cherchent et se combattent. C'est précisément cette opposition de désirs qui fait le principal intérêt d'un drame. Si le but que nous nous sommes proposé dans cette étude permettait une telle digression, nous étendrions nos recherches sur l'origine de ces désirs et de leur antagonisme. Nous trouverions alors que la vie psychique de l'homme est caractérisée, d'un côté par les manifestations de l'instinct sexuel, et de l'autre côté par les tendances du «moi». Tandis que l'instinct sexuel, appelé «libido» dans son sens le plus vaste, vise à la conservation de la race, le «moi» cherche à garder et à développer notre individualité. C'est le «moi» qui exerce la censure des rêves et qui tient en bride les mauvaises passions.

Or, le poète, obéissant à la voix de sa libido, fait de François Ier un libertin et un héros de taverne. Mais en même temps, il reconnaît tout le tort commis par le roi, et il le menace d'un châtiment en proportion avec ses crimes. Seulement, la libido l'emportant sur la raison, le poète se contente cette fois-ci d'un

compromis, et il consent que Blanche laisse sa vie pour celui qui l'a flétrie et qu'elle aime malgré tout.

Une année après qu'il eut publié «Le Roi s'amuse», Victor Hugo, en quête d'un nouveau sujet, mit à contribution encore une fois l'histoire anglaise et créa «Marie Tudor», un drame qui n'est au fond qu'une fatigante déclamation. Aussi n'avons-nous pas l'intention de nous y arrêter longtemps. Nous nous bornerons à démontrer de nouveau les effets du complexe paternel, tout en les comparant avec ceux des drames précédents.

Constatons d'abord que le personnage principal de «Marie Tudor» n'est pas la reine même, mais que c'est Jane, la pupille et la fiancée d'un ouvrier ciseleur nommé Gilbert. Notre plus grand intérêt se concentrera donc sur Jane, vu que, sans elle, il n'y aurait pas d'intrigue proprement dite. Disons cependant déjà maintenant que, de notre point de vue, tout à la fois la reine et la jeune fille sont des reproductions de l'image maternelle, telle qu'elle existe dans le souvenir inconscient du poète.

Jane n'aime au fond que Gilbert. Néanmoins, elle hésite d'abord entre lui et Fabiano Fabiani. Grâce à la protection de la reine, cet aventurier italien dont l'ambition ne connaît point de bornes, est parvenu aux plus hautes dignités; il n'est pas seulement baron de Dinasmonddy et comte de Clanbrassil, mais il est même pair d'Angleterre.

Nous retrouvons donc une fois de plus le motif favori de l'auteur: l'homme riche et puissant qui convoite la femme d'un rival pauvre et obscur. Et comme dans «Hernani», c'est le plus faible qui l'emporte sur le plus fort, et qui garde la femme après avoir supporté de rudes épreuves.

Il n'y a de réserves à faire que sur l'âge et les caractères des deux hommes. Nous savons que Gilbert a trente-quatre ans. Fabiano Fabiani en aura quelques uns de plus puisqu'il a vécu longtemps en Italie et en Espagne. Cependant, la différence n'est pas si grande qu'elle justifie d'emblée notre interprétation. Il en est de même du caractère de Fabiani qui manque de plusieurs traits essentiels pour suffire à la représentation de l'image paternelle. Ce défaut pourrait être compensé, s'il y avait à côté de lui encore d'autres symboles de la même nature. Mais à part le vieux juif qui disparaît déjà au commencement de la pièce, il n'y a aucun personnage qui remplisse cette condition.

Après un examen attentif, il faut bien nous rendre à l'évidence que le poète n'a pas réussi à faire de «Marie Tudor» une image entièrement fidèle de ses complexes psychiques. Il s'est trompé sur plusieurs points en choisissant ce sujet, et «Marie Tudor» ne pouvait

remplir son attente. Nous l'avons déja dit, ce sont les drames où se reflète le mieux la vie inconsciente du poète qui ont toujours aussi le plus de succès.

Ce qui nous confirme encore dans notre opinion, c'est le terrible sort de Fabiano Fabiani. On dirait que le poète lui-même ne sait au juste lequel des deux il faut sacrifier, du favori de la reine ou de l'ouvrier ciseleur. Aussi ne peut-il justifier pleinement la condamnation de Fabiani, celui-ci n'ayant commis aucune action qualifiée de crime par les lois anglaises. Pour ne pas trop nous émouvoir et pour atténuer l'effet produit sur nous par l'exécution, l'auteur évite de nous faire voir le condamné pendant tout le dernier acte. Par ce moyen, il ne compromet pas seulement l'unité du drame, mais encore il fait de Fabiani une espèce de fantôme dont nous ne nous inquiétons plus sérieusement.

Or, nous croyons que Victor Hugo n'aurait pu se débarasser ainsi de Fabiani, s'il avait obéi à la voix de son inconscient. Le souvenir qu'il gardait de son père, lui défendait d'éliminer simplement le symbole de ce dernier sans en créer d'autres ou sans faire disparaître en même temps aussi celui qui correspond à lui même.

Victor Hugo, qui se doutait peut-être de ses erreurs, refit l'expérience et choisit pour son drame suivant un sujet qui ressemble beaucoup au précédent sans obliger le poète à sortir des bornes que le destin mit à son imagination.

Toutefois, la nouvelle pièce ne lui réussit pas mieux que «Marie Tudor». «Angelo, tyran de Padoue» qui est tout au plus un bon mélodrame, ne mérite pas d'être représenté sur nos scènes. Pourquoi cette pièce dont l'intrigue principale est pourtant si intéressante, ne peut-elle avoir le succès d'Hernani ou de Ruy Blas?

Moins encore que dans ses drames les plus célèbres, Victor Hugo se montre dans «Angelo» créateur d'âmes. On n'y trouve pas la logique des caractères ou le conflit des volontés pour exciter notre attention et produire sur nous un effet pareil à celui d'un drame classique. L'intérêt de la pièce est presqu'exclusivement absorbé par les surprises des couloirs secrets et par les antithèses de caractères. Au lieu donc de traduire cette fois vigoureusement les manifestations de son inconscient, le poète se plaît à inventer des épisodes qui manquent de toute vraisemblance.

Au fond, la trame d'Angelo n'est pas bien différente de celle de «Marie Tudor». Ce n'est pas seulement le nombre des personnages qui est à peu près le même, mais il y a jusqu'aux caractères et à plusieurs jeux de scènes qui nous permettent de rapprocher les deux pièces. Sous les traits de Rodolfo, nous reconnaissons Gilbert, l'ouvrier ciseleur. Jane fait place à Catarina Bragadini et Marie

Tudor à la Tisbe. Fabiani revit en Angelo et le juif hollandais se change en Homodei. Et comme dans «Marie Tudor», l'action ne repose pas sur le personnage dont le nom sert de titre à la pièce, mais il y a de nouveau une femme, la Tisbe, qui en véritable héroïne fait agir ses amants et tranche les conflits. Angelo, le tyran de Padoue, n'est que le jouet de sa maîtresse et des espions du conseil des Dix. Tout ce qu'il fait de son propre mouvement, c'est de résoudre la mort de sa femme, Catarina Bragadini, qui trahit ses devoirs d'épouse. Mais aussi Rodolfo, le symbole de la personne même du poète, paraît être un caractère sans énergie. Au fond de toutes les choses, il y a cette volonté mystérieuse, incarnée dans l'invisible conseil des Dix, miroir de la fatalité, dont le pouvoir est absolu et qui joue du doge tout aussi bien que du podesta.

Cependant, le dénouement de la pièce est conforme aux complexes du poète. Malgré sa brutalité, le tyran garde sa vie. Il n'a pas même le souci de voir sa femme la compagne d'un autre. A Rodolfo, le sort se montre encore plus favorable. Après avoir affronté les périls les plus affreux, cet aventurier qui s'appelle en réalité Ezzelino da Romana, l'emporte tout à la fois sur Angelo et sur les sbires du conseil des Dix en s'enfuyant avec Catarina, l'objet de ses premières amours.

Du moment où Victor Hugo revint à ses anciens procédés en choisissant une action vraiment digne d'intérêt et en s'occupant un peu plus de développer des caractères que de ménager des surprises, il vit ses efforts couronnés de succès. Car les rares qualités de son style donnent du prix à ses drames pour peu qu'ils respectent les lois de la psychologie la plus élémentaire.

Ce drame qui lui gagna de nouveau la faveur du public, quoi qu'en dise Edmond Biré, c'est «Ruy Blas», composé en 1838.

En effet, c'est le trio bien connu qui reparaît dans cette œuvre. Il y a un puissant seigneur, don Salluste de Bazan, un jeune homme du peuple qui «sous l'habit d'un valet nourrit les passions d'un roi», et enfin une femme, la reine d'Espagne, qui répond à l'amour de ce dernier.

En appliquant notre méthode aux autres personnages du drame, nous n'avons pas de peine à reconnaître encore plusieurs symboles qui complètent les tendances représentées par don Salluste et par Ruy Blas. Il y a d'abord don Césare, le frère de don Bazan, qui réunit en lui les qualités les plus sympathiques du poète, la franchise et la belle humeur. Il y a ensuite deux personnages qui sont évidemment des symboles de la même espèce que don Salluste: don Guritan, un vieux fat, amant lui aussi de la reine, et le roi d'Espagne que nous ne voyons pas, mais qui n'en sert pas moins à

évoquer certains traits de l'image paternelle. Le poète avait d'ailleurs des raisons faciles à comprendre pour rendre invisible le roi, puisqu'il accorde la puissance, sinon les droits de mari de ce dernier, à don Salluste, «le président haï des alcades de cour».

Au rebours d'Angelo, l'influence des personnages secondaires sur le développement du drame est sans importance. Don Guritan qui témoigne à la reine l'amour que le roi ne ressent plus, est tué par don César, tandis que ce dernier est jeté en prison. Ainsi, l'action repose entièrement sur Ruy Blas, don Salluste et la reine.

On a souvent déploré la persistance de Victor Hugo à réunir dans un valet ou dans une courtisane les plus rares qualités physiques et morales, et à taire en revanche de ceux qui devraient être les véritables soutiens de la société, des malfaiteurs et des débauchés. Qu'on ne nous dise pas qu'il a seulement tracé un tableau exact des mœurs de son temps et qu'il n'a pu peindre autrement la vie des nobles et des magistrats. Quelle raison avait-il pour faire des premiers gentilshommes de France, des Cossés et des Montmorency, de lâches coquins, dignes de tous les mépris? Pourquoi ses hidalgos et ses pairs ne sont-ils pas plus conscients de leurs devoirs? Notre réponse reste invariablement la même. Ce sont les effets du complexe paternel qui lui font abaisser ce qui est grand, diviniser ce qui est petit et misérable.

Ne nous étonnons donc pas que Ruy Blas domine de cent coudées son maître, qui, âme abjecte et vindicative, est pourtant de la plus vieille noblesse d'Espagne. Et ne nous scandalisons pas non plus que la reine manque à sa foi conjugale et s'en aille seule pendant la nuit à la maison de son amant. Il n'y a là évidemment rien qui fasse tache dans l'œuvre de Victor Hugo.

Cependant, ce qui est nouveau dans ce drame, c'est la destruction du symbole paternel par celui du fils. En effet, de la manière la plus brutale, Ruy Blas met à mort don Salluste, son adversaire, qui n'est pas même armé. Il faut nous souvenir d'Inez de Castro pour trouver un second exemple de ce genre, encore que ce ne soit pas don Pedro qui tue Alphonse le Justicier, mais Albaracin, le chef des Maures, donc un personnage qui est un symbole extrêmement difficile à déterminer.

Pourquoi, dans Ruy Blas, le poète pousse-t-il si loin la haine inconsciente de son père? Comment expliquer ce fait étrange et presqu'unique dans son œuvre?

On sait que, plus un homme se fait vieux et plus il se plaît à évoquer les souvenirs et les sentiments qui le reportent dans le beau temps de sa jeunesse. Il y avait juste dix ans depuis la mort du général, lorsque Victor Hugo composa son Ruy Blas. Lui-même,

il avait alors trente-six ans, donc à peu près l'âge qui, selon Dante, nous engage à méditer sur les expériences de notre vie passée et sur les mystères de l'avenir. Ce ne serait pas impossible que les souvenirs de sa jeunesse eussent ranimé les manifestations de son complexe paternel, en rendant à ce dernier, pour un moment, la violence qu'il avait dans l'adolescence. Mais peut-être cette supposition est-elle inadmissible, et ce serait plutôt l'inefficacité du complexe paternel qui aurait permis au poète de se débarasser du symbole de son père. Nous ne pourrions nous décider pour l'une ou pour l'autre de ces éventualités. Il nous suffit de constater que le dénouement de Ruy Blas est différent de celui des autres drames de Victor Hugo.

Parlons maintenant encore du libretto de «la Esmeralda» dont l'interprétation sera plus facile.

Avant de procéder à l'analyse de cette petite œuvre mise en musique par Mlle Bertin, souvenons-nous que Victor Hugo l'a tirée de «Notre-Dame de Paris» et qu'il a été obligé de modifier tantôt l'action, tantôt les caractères du drame qui sert de base à son roman. Le caractère de Phœbus de Chateaupers, par exemple, est un de ceux qui ont dû être altérés; un autre dénouement a été nécessaire, etc.

Malgré cette différence, le sens symbolique des personnages principaux est le même dans le roman et dans le libretto. Il y a de nouveau le trio de l'Oedipe-complexe, deux hommes qui se disputent une femme. Nous n'hésitons pas à reconnaître dans Claude Frollo, le prêtre «hideux d'impureté», un digne compagnon de Fabiani, d'Angelo et de don Salluste. Phœbus de Chateaupers en revanche, qui nous est sympathique malgré sa légèreté et son affectation, appartient à la ligne des Hernani et des Rodolfo. C'est pour lui que la Esméralda s'éprend d'amour en refusant de répondre à celui du prêtre. Phœbus succombe à ses blessures, mais en mourant il a la satistaction d'avoir sauvé sa bien-aimée.

Par l'anéantissement complet des symboles du poète, tant Ruy Blas que la Esmeralda occupent une place à part parmi les œuvres dramatiques que nous avons déjà analysées. Mais tandis que la mort de Ruy Blas est inéluctable, Phœbus de Chateaupers est simplement la victime d'un assassin. Par son suicide, le valet de don Salluste expie le meurtre qu'il a commis sur la personne de son maître. En revanche, l'amant de la Esméralda n'a absolument rien fait qui justifiât sa terrible fin.

Ruy Blas est une véritable tragédie; l'intrigue de la Esméralda n'est pas même digne d'un mélodrame. Ce n'est certainement pas

la musique de Mlle Bertin qui a fait tomber l'opéra, mais le sujet mal choisi du libretto.

Dans tous ces drames dont nous venons de faire l'analyse, c'est invariablement le jeune rival qui triomphe du vieux, même lorsque celui-ci possède les privilèges les plus absolus d'âge, de naissance et de convention. Il est vrai que, plusieurs fois, le jeune vainqueur paie de sa vie les fautes qu'il a commises en usurpant le bien d'autrui.

CHAPITRE IV

LA JALOUSIE DU VIEUX

«Allez dire à votre maître qu'il n'y a plus de jeunesse,» répondit Célestin Nanteuil en secouant ses longs cheveux, lorsqu'en 1843 les amis de Victor Hugo, sentant compromis le succès des Burgraves, prièrent le célèbre graveur de recruter pour la première «trois cent jeunes Spartiates déterminés à vaincre ou à mourir». L'élan romantique à cette date était déjà brisé.

En 1900, le Théâtre-Français a donné, avec succès, une reprise des Burgraves, et la nouvelle génération a été plus touchée que l'ancienne par la grandeur épique de ce drame.

Quoique l'opinion sur la valeur littéraire et l'intérêt dramatique des Burgraves soit encore partagée, nous ne laisserons pas d'étendre nos investigations aussi à cette pièce, convaincu qu'elle nous instruira tout aussi bien sur la vie psychique inconsciente de notre poète que ses drames les mieux réussis et les plus applaudis.

Cependant, nous négligerons tant soit peu la vaste et puissante exposition de la préface, et nous nous en tiendrons surtout au dénouement, c'est-à-dire aux événements qui décident du sort de Régina et d'Otbert.

Nous avons déjà remarqué au chapitre précédent que l'âge du poète n'est pas sans influence sur les manifestations de son inconscient. Nous ne prétendons donc pas que le tréfonds de notre personnalité reste invariablement le même durant toute notre vie. Bien que formé des souvenirs de la première enfance, l'inconscient évolue sans cesse sous l'influence des expérieuces de l'adulte et de l'homme mûr. Plusieurs fois, nous en avons trouvé des preuves incontestables, notamment lorsque nous avons étudié «Inez de Castro» et «le Roi s'amuse».

En 1842, Victor Hugo avait atteint la quarantaine, et sa fille aînée, la fiancée de Charles Vacquerie, avait déjà dix-huit ans. Quoi d'étonnant que le poète s'occupe encore un peu plus des problèmes qui se posent à l'homme vieillissant et qu'il introduise dans son nouveau drame les représentants de plusieurs générations?

En effet, si Gorlois a environs dix ans, Hatto, son père, en aura au moins trente, Magnuns plus de soixante, et Job près de cent ans.

Le rôle de Gorlois n'est pas grand. Le poète ne s'en sert que pour nous présenter sous une nouvelle forme le motif d'un célèbre fabliau, la Housse partie. Hatto en revanche est le fiancé de Régina. Nature féroce et irrespectueuse, il l'insulte et la tourmente à tout instant. Aussi

> **... l'horreur pour Hatto, l'ennui, poids étouffant**
> **La tue. Elle s'en va chaque jour.[32])**

Cependant, Régina aime secrètement un jeune homme que l'on croit issu de parents esclaves, mais qui est en réalité le fils de Job et de Guanhumara. Au dernier acte du drame, Otbert devrait tuer le vieux Job pour venger le crime que, soixante ans auparavant, celui-ci a commis en jetant Barberousse et Guanhumara par les fenêtres du caveau perdu. Mais au moment où Albert lève sa dague, l'empereur paraît et empêche que le fils ne tue son père. Il révèle à Otbert son origine et lui accorde la main de Régina. L'empereur fait plus encore. Il pardonne à son frère et lui rend ses terres.

De tout ce qui précède il ressort que les Burgraves sont en quelque sorte la juxtaposition de deux drames: l'histoire des deux frères Job et Barberousse qui se disputent la Guanhumara, et celle d'Otbert et de Régina dont les desseins sont contrariés par le terrible Hatto. Deux fois donc le trio de l'Oedipe-complexe se dessine sous l'action enchevêtrée de cette pièce, ce qui ne facilitera certainement pas notre analyse.

Nous ne sommes pas embarrassés pour déterminer le sens symbolique des deux vieillards qui, dans leur jeunesse, ont aimé la Guanhumara. Par l'un le poète évoque assurément le souvenir de son père, tandis que l'autre est de nouveau un symbole de lui-même.

Mais quel besoin avait-il de compliquer cette intrigue par une autre? Faut-il voir dans celles-ci également les manifestations de l'Oedipe-complexe?

Oui et non. Nous n'ignorons pas que tous les personnages peuvent être «déterminés plusieurs fois», comme on a coutume de dire dans la littérature psychanalytique. Ainsi, Cromwell est d'abord l'homme politique connu par l'histoire. Il est ensuite une vision du

---

[32]) Acte I, scène II.

père de Victor Hugo. Et, en fin de compte, il réunit en lui plusieurs défauts de caractère du poète même.

Il n'en est pas autrement de Hatto et d'Otbert, dont le premier est un symbole du père et le second du fils. Mais tous deux, ils ont encore une autre signification.

Qu'on ne nous reproche pas de vouloir subtiliser plus que nécessaire nos investigations psychologiques! L'étude approfondie de l'inconscient ne nous permet pas de simplifier les choses au point de négliger la polyvalence et quelquefois l'indétermination des symboles.

Avant de chercher une nouvelle explication, nous nous approcherons de notre sujet encore par un autre chemin.

En soumettant les Burgraves à un nouvel examen, nous sentons vivement que le poète y témoigne une grande admiration pour les jeunes gens et les jeunes filles. C'est ainsi qu'il s'écrie dans la troisième scène du dernier acte:

> Un jeune homme, à vingt ans, que c'est beau!

Et un peu plus loin:

> Moi, vieillesse, ennui, crime! et, de l'autre côté,
> Innocence, vertu, jeunesse, amour, beauté!

Faut-il encore d'autres preuves pour démontrer la nature des sentiments de Victor Hugo, ou nous croira-t-on si nous prétendons que, dans son inconscient, le poète a été jaloux de ses enfants et de son futur gendre? Que ceux qui en doutent, relisent attentivement le dernier acte des Burgraves et ils adopteront peut-être notre opinion.

Cependant, si malgré l'évidence de ses témoignages, ils persévéraient encore dans leurs doutes, ils feraient bien de s'enquérir à ce sujet auprès des neurologues de l'école freudienne. Ils apprendraient alors que ce n'est pas seulement Victor Hugo qui devient jaloux de ses enfants, mais que nous tous, nous sommes en proie à des sentiments réprouvables quand le temps arrive où nos enfants se marient. Par bonheur, cette jalousie n'est généralement pas assez forte pour exercer une influence aussi sur notre vie consciente. Mais il y a de nombreux cas — de l'attitude hostile d'une belle-mère envers son gendre jusqu'à la névrose la plus grave et la plus rebelle — où l'envie des vieux se manifeste aussi par leurs actions et les fait commettre souvent des injustices et même des crimes.

Revenons aux Burgraves et disons qu'en créant les personnages d'Otbert et de Régina, le poète avaient attaché ses yeux sur sa fille Léopoldine et Charles Vacquerie. Si, d'autre part, nous nous rendons compte que, de père en fille, de nouveaux complexes doivent naître, qui se fondent sur des sentiments réciproques, nous

n'avons pas de peine à comprendre que par Hatto, le poète s'est représenté lui-même.

Hatto, dont l'âge est à peu près celui du poète lorsqu'il composa les Burgraves, s'est fiancé avec Régina contre la volonté de la jeune fille. Mais le poète ne tarde pas à reconnaître l'iniquité et l'indignité de ses sentiments, et il accorde Régina à Otbert. En expiant d'une autre manière encore ses fautes, il tolère même que le jeune homme attente à la vie de son père.

Lors de la première des Burgraves, Théodore Pavie, qui avait de la peine à débrouiller l'action confuse de ce drame comme d'ailleurs tous les critiques de son temps, écrivit dans le «National»:[33]) C'est peut-être la plus belle conception de M. Hugo, mais déplorablement hâtée, écourtée, surchargée de scènes de mélodrame trop près les uns des autres. Il y a trop de faits, trop de points de vue entassés sur une scène rétrécie.

Quoique, à notre avis, ce jugement soit trop sévère et ne témoigne pas d'une grande perspicacité, nous ne manquerons pas d'excuser Théodor Pavie et ses contemporains. Cependant, nous sommes étonné que, plus tard, aucun critique n'ait découvert les analogies qu'il y a entre les Burgraves et Torquemada, et que l'on ne se soit pas avisé plus souvent de chercher des rapports entre la vie intime du poète et ses œuvres dramatiques.

Après l'insuccès des Burgraves, Victor Hugo, de plus en plus absorbé par la politique, renonce au théâtre. Il écrit seulement, en 1869, le drame de Torquemada et un certain nombre de petites pièces sous ce titre: «Théâtre en liberté.»

Torquemada n'eut pas non plus la chance de plaire au public français. En effet, on ne saurait inventer un personnage plus bizarre que le moine espagnol, ni établir des antithèses plus exagérées que celles de la scène des trois prêtres.

Néanmoins, ce drame est pour nous un document littéraire des plus précieux, parce qu'il nous montre, en quelque sorte isolés et grossis, certains éléments que nous ne pouvions distinguer nettement dans les drames précédents. Ainsi, par l'analyse de Torquemada, nous arriverons à une meilleure compréhension de l'œuvre entière de Victor Hugo. Seulement, ne hâtons pas trop les choses et bornons-nous dans ce chapitre à la recherche de l'Oedipe-complexe.

Tout comme dans les Burgraves, nous distinguons dans Torquemada deux groupes de personnages, le groupe des vieux et celui des jeunes. Au premier appartiennent le roi Ferdinand, la

[33]) E. Biré, V. Hugo après 1830, tome II, pag. 32.

reine Isabelle et le marquis de Fuentel, au second doña Rose et don Sanche.

Le roi se lasse de sa femme et convoite les charmes de Rose. Il ne cherche pas à dissimuler ses sentiments et il dit tantôt à part, tantôt à l'adresse du marquis:

La reine est loin. J'existe. Etre seul, c'est exquis.
Etre veuf serait mieux. Je ris . . .
. . . Etre roi, quelle chaîne!
Vouloir tout essayer, tout souiller, tout saisir,
Avoir soif d'une femme, avoir faim d'un plaisir,
Ne pas voir une vierge, une proie, un désordre,
Un cœur, sans tressaillir du noir besoin de mordre.[34])

. . . . . .

Et ma femme, ce monstre immobile! je suis
L'esclave de ses jours, le forçat de ses nuits.
Seuls dans une lueur — sombre, tant elle est haute,
Nous sommes tout-puissants et tristes, côte à côte.
Nous nous refroidissons en nous touchant.[35])

. . . . . .

Rose me plaît. Jamais front plus fier ne mêla
La pudeur au sourire, et jamais une fille
N'accoupla mieux la voix qui charme à l'œil qui brille.
Or, puisque, moi le roi, je la trouve charmante,
Sanche est de trop . . .
. . . Ah! la raison d'état
Voudrait qu'à ses penchants le maître résistât,
Je le sais. Quel parti fallait-il que je prisse?
Cela n'est pas venu tout d'un coup, ce caprice.
On hésite longtemps pendant qu'un feu grandit.
. . . Isabelle
Me fatigue. Il me faut une autre femme. Enfin,
J'ai bien le droit d'aimer, moi![36])

Plusieurs fois, le roi est sur le point d'enlever la jeune fille et de tuer don Sanche. Mais toujours, le marquis de Fuentel intervient et fait avorter ses desseins. Grâce à ses habiles manœuvres, le jeune couple échappe aux poursuites du vieux jaloux et réussit enfin à s'enfuir. Ce n'est pas sans cause que le marquis sauve la vie à don Sanche; car il est son grand-père. Seulement, c'est là un secret que ni le roi, ni doña Rose, ni même le jeune homme ne devront apprendre.

Essayons maintenant de déterminer le sens symbolique de ces personnages en tenant compte des résultats que nous avons obtenus par l'analyse des Burgraves:

---

[34]) Acte I, scène II.

[35]) Acte I, scène II.

[36]) Acte II, scène IV.

Le roi, le marquis et la reine d'un côté, don Sanche et doña Rose de l'autre, sont la représentation des diverses tendances de l'Oedipe-complexe. Il y a donc le double trio que nous connaissons déjà par les Burgraves. Et tout comme dans ce drame-ci, les personnages ont encore un autre sens. Don Sanche et doña Rose sont les symboles de M. et Mme Charles Hugo; la reine est celui d'Adèle et le roi naturellement celui de Victor Hugo, tandis que le marquis de Fuentel représente les tendances du «moi», donc du bon-sens de notre poète.

Il nous paraît inutile de chercher des preuves à l'appui de ce que nous venons de dire, tant le sens des vers cités plus haut est clair et convaincant. Comme autrefois de sa fille Léopoldine, Victor Hugo a été jaloux cette fois de son fils Charles. Ses désirs inconscients ont même été si forts qu'ils se seraient peut-être frayés un passage jusque dans sa vie consciente, si le poète n'avait trouvé le moyen d'apaiser sa jalousie par la création de Torquemada.

Parmi les autres personnages de ce drame, nous citerons encore le pape Alexandre VI, l'évêque de la Seu d'Urgel et Gucho, le bouffon du roi. Tandis que ces deux-ci complètent la représentation des tendances bienveillantes du poète, le pape est le symbole des plus mauvaises. Ce que l'auteur n'ose pas prononcer par la bouche du roi, il le fait dire par Alexandre VI. Ecoutons seulement ces vilains propos du pontife:[37])

.... Je prends à mon service
Ce qu'on appelle crime et ce qu'on nomme vice,
L'inceste, préjugé. Le meurtre, expédient.
J'honore le scrupule en le congédiant.
Est-ce que vous croyez que, si ma fille est belle,
Je me gênerai, moi, pour être amoureux d'elle?
Ah çaI mais je serais un imbécile. Il faut
Que j'existe. Allez donc demander au gerfaut,
A l'aigle, à l'épervier, si cette chair qu'il broie
Est permise, et s'il sait de quel nid sort sa proie.

Thomas de Torquemada fut inquisiteur général en 1480 et reçut sa dignité de Ferdinand le Catholique et du pape Sixte IV. Toute réflexion faite, Alexandre VI ne devrait pas figurer dans ce drame. Nous voyons donc une fois de plus l'insouciance avec laquelle l'auteur commet des anachronismes et altère le caractère des personnages historiques pour trouver une représentation exacte de ses complexes psychiques.

Parlons encore une fois des analogies entre les Burgraves et Torquemada, et confrontons-en les principaux personnages. En faisant toutes les réserves concernant les phénomènes de la poly-

[37]) Acte II, scène III.

valence et de l'indétermination, nous pouvons établir la liste suivante:

Régina — Rose — Léopoldine ou Mme Charles Hugo
Otbert — Sanche — Charles Vacquerie au Charles Hugo
Hatto — Ferdinand — Victor Hugo
Job — le marquis de Fuentel — Victor Hugo
Guanhumara — Isabelle — Mme Adèle Hugo.

Remarquons encore une fois que Hatto et Ferdinand représentent les tendances de la libido du poète et que Job et le marquis de Fuentel sont créés par son «moi». L'intrigue principale est la même dans Torquemada et dans les Burgraves: un vieux qui envie le bonheur de deux jeunes fiancés. Ce qui augmente encore la ressemblance, c'est le fait que Sanche est le fils du marquis de Fuentel et Otbert celui de Job. Il est de toute évidence que l'un et l'autre des deux drames ont jailli des mêmes sources de l'inconscient.

Des charmantes scènes qui forment le recueil intitulé «Théâtre en liberté», nous laisserons de côté quelques petites pièces insignifiantes et «l'Epée», qui est pourtant un étrange produit du complexe paternel, et nous examinerons seulement «la Grand'mère» et «Mangeront-ils?»

Il est important de constater que dans ces deux pièces, les jeunes gens ne sont pas seulement fiancés, mais qu'ils sont mariés, et que dans «la Grand'mère» ils ont aussi des enfants. Ne sont-ce pas précisément ces petits détails qui nous montrent le mieux les rapports entre la vie personnelle du poète et le choix de ses motifs?

La Margrave tient rigueur à son fils Charles qui s'est marié bourgeoisement. Conseillé par Herr Grot, son bailli, elle veut faire arrêter sa bru et rompre le mariage; mais au moment où elle arrive pour exécuter son projet, elle entend la conversation des enfants: elle est touchée, et elle pardonne.

Notons que dans ce petit drame ce n'est pas seulement Herr Grot qui incarne la haine et l'envie du poète, mais aussi la Margrave. C'est probablement le seul cas dans l'œuvre de Victor Hugo où il prête ses sentiments hostiles à une femme. Ajoutons pourtant que d'autres poètes se sont servis plus fréquemment de ce moyen pour déguiser l'origine de leurs sentiments.

«Mangeront-ils?» est un véritable drame en deux actes que l'auteur a écrit en 1873, donc quatre années après Torquemada. Nous y respirons l'atmosphère de Guernesey et de la mer. La nature n'y est pas seulement un décor comme dans les autres drames, mais elle paraît prendre une part active aux petits et grands événements qui s'accomplissent parmi les hommes. Les passages tels que le sui-

vant, où le poète étale ses connaissances des plantes, sont fréquents:[38])

Au frais, croissent, sous ses portails,
Les girolles; ce sont des plantes fort aiguës,
Socrate aurait céans un bon choix de ciguës;
La scammonée, un lys que hait l'effroi public.

La vie de deux personnages du drame présente même des rapports si intimes avec celle des plantes et des animaux, qu'ils semblent plutôt végéter à leur manière que vivre et raisonner. Ce sont Aïrolo qui «échut comme concitoyens aux vieux arbres fourchus», et Zineb, la sachette, dont «l'âme de rêve et de stupeur est faite».

L'intrigue de cette pièce ressemble de nouveau étrangement à celle des Burgraves et de Torquemada. Il y a un roi qui envie le bonheur de deux jeunes mariés et qui les poursuit pour les faire exécuter. Le jeune couple serait perdu, s'il n'y avait pas Mess Tityrus, dont la ruse fait échouer tous les projets du roi. Il dit à celui-ci:[39])

Vous vouliez épouser, sire, votre cousine,
Lady Janet; lady Janet, secrètement,
Avait votre cousin, lord Slada, pour amant.

Sur cela, le roi s'écrie furieusement:

Je suis un tout-puissant frémissant d'impuissance!
Ma cousine Janet, avec son innocence.
Et mon cousin Slada, grand garçon pâle et doux,
Allons, becquetez-vous! c'est bien, adorez-vous!
Deux insolents! dont l'un est la femme que j'aime.

Le dénouement de «Mangeront-ils?» est plus heureux pour les jeunes gens que celui des drames précédents. Par l'entremise d'Aïrolo, lord Slada et Janet s'asseyent à la table du roi et sont proclamés souverains de l'île de Man.

Qu'on nous permette encore une fois d'expliquer le sens symbolique de ces personnages et leurs analogies avec ceux des Burgraves et de Torquemada par l'établissement d'une liste pareille à celle qui nous a servi plus haut. Sans faire violence à l'œuvre du poète, nous distinguons de nouveau cinq séries de symboles:

Lady Janet — Rose — Régina
Lord Slada — Sanche — Otbert
le roi de Man — Ferdinand — Hatto
Tityrus et Aïrolo — le marquis de Fuentel — Job
Zineb — Isabelle — Guanhumara.

Il n'y a rien d'extraordinaire que dans «Mangeront-ils?» le «moi» du poète soit représenté par deux personnages. A la rigueur,

[38]) Acte I, scène II.
[39]) Acte I, scène II.

nous pouvons en distinguer deux symboles aussi dans les Burgraves et dans Torquemada: Job est complété par Frédéric et le marquis de Fuentel est secouru par Gucho.

Arrivé à ce point, il n'est peut-être pas inutile de répéter ce que nous avons dit au début de notre étude: la poésie de Victor Hugo reflète fidèlement les complexes formés par les expériences de sa vie et spécialement de son enfance. Plus il y a de complexes et plus ses œuvres deviennent compliquées et confuses. Les derniers drames le sont au point d'être injouables.

CHAPITRE V

LA VIERGE ET LA COURTISANE

«Cromwell» ressemble à «Jules César» de Shakespeare en ce sens que l'action y repose presqu'entièrement sur les hommes. Parmi les femmes, il n'y a que Francis, la fille du Protecteur, dont le rôle soit d'une certaine importance pour le dénouement du drame. On serait donc porté à croire que la libido du poète ne fût pour rien dans la genèse de Cromwell et qu'en choisissant ce sujet, Victor Hugo n'eût point écouté la voix de son inconscient. Dans ce cas, le premier en date de ses drames ne serait qu'une représentation poétique de sa haine des tyrans en général, et tout ce que nous avons dit de son complexe paternel serait plus ou moins dénué de fondement.

Gardons-nous cependant de nous arrêter à la surface des choses, mais examinons consciencieusement la nature des sentiments que Cromwell témoigne à lady Francis, sa fille préférée.

Pendant la séance du conseil privé, lord Broghill, effrayé par le complot d'Ormond, voudrait conjurer le danger en faisant la paix avec Charles II. Il dit à Cromwell:[40])

> Ne se pourrait-il point qu'avec Charle on traitât?
> Si vous lui proposiez la main de votre fille?

Alors Cromwell, frappé d'étonnement en hésitant:

> Au .... jeune homme?

L'idée que sa fille pourrait le quitter un jour, lui pèse visiblement, et il ne tarde pas à désapprouver le projet de Broghill. Lors-

[40]) Acte III, scène III.

que, la séance levée, Françis entre pour lui demander s'il a réellement l'intention de relever le trône, il s'adresse à elle avec une effusion de tendresse qui nous surprend:[41])

Ah! Francis! — On dirait qu'à mes maux attentive,
Rayonnante, elle vient charmer mes noirs ennuis,
Comme un jeune astre, éclos dans les profondes nuits.
Viens, ma fille! — Toujours, ange à figure humaine,
Près de moi, quand je souffre, un instinct te ramène....
Je suis toujours heureux lorsque je te revois.
Ton œil vif et brillant, ta pure et douce voix,
Ont un charme pour moi, qui me rend ma jeunesse.
Viens, enfant! que ton père à tes côtés renaisse!
Toi seule ici, du monde ignores les noirceurs.
Embrasse-moi. — Je t'aime avant toutes tes sœurs.

Pour lord Rochester, c'est risquer la vie que de faire la cour à lady Francis. Il le sait bien, et aussi n'a-t-il plus d'espérance, lorsque Cromwell l'aperçoit aux genoux de la jeune fille.

Dieu! Cromwell! Je suis mort! Pour une peccadille
C'est dur d'être pendu! Pris en délit flagrant!
Il n'aura pas pour moi de châtiment trop grand!

s'écrie-t-il atterré et sans changer de posture.[42]) Lady Francis ne doute pas non plus du sort qui menace le jeune téméraire. Elle dit à part:

....Il faut de l'indulgence.
Mon père le tuerait, le pauvre malheureux!

Cromwell n'est pas seulement scandalisé par la témérité de Rochester, mais aussi par la conduite de sa fille qu'il croit coupable de répondre à l'amour du jeune homme. Sa colère éclate tout d'un coup:[43])

Ce drôle! de ma fille il ose être amoureux!
Et mon Eve écoutait sa langue de vipère!

Ne semble-t-il pas que l'attitude de Cromwell soit plutôt celle d'un amant que d'un père? Les tendres paroles qu'il adresse à Francis, son hésitation lorsqu'on lui propose de la marier avec Charles II, sa fureur quand il surprend Rochester, comment tout cela est-il compatible avec l'âge de Cromwell, avec sa dignité de Protecteur d'Angleterre, avec ce calme qu'il affiche dans les plus grands dangers? Il y a là évidemment quelque chose qui contraste avec le caractère général du drame et qui mérite d'être élucidé. Nous en trouverons peut-être une explication en considérant en même temps les autres femmes qui sont à la cour du Protecteur.

---

[41]) Acte III, scène V.
[42]) Acte III, scène VII.
[43]) Acte III, scène VIII.

L'affection qu'il éprouve pour sa fille, Cromwell pourrait la témoigner aussi à sa femme. Mais Elisabeth Bourchier, vieille et souffrante, n'est pas faite pour la vie de cour et ne partage point les ambitions de son mari. Elle préférerait au palais royal le manoir d'Huntingdon, la maison de famille où elle a passé sa jeunesse. Lorsque Cromwell, après avoir reçu les ambassadeurs des grandes puissances, entend annoncer la Protectrice, il s'écrie avec une profonde déception:[44])

Ah! mon Dieu! c'est ma femme!

Des trois autres filles de Cromwell, lady Cleypole est gravement malade, de l'esprit plus encore que du corps: Mistress Fletwood est républicaine et s'oppose aux desseins de son père; en revanche lady Falconbridge qui a épousé un lord, est remplie d'une ambition démesurée. Elle serait tout heureuse de devenir «altesse royale et princesse du sang». Il y a encore dame Guggligoy, la duègne de lady Francis, dont le rôle sert à représenter l'élément grotesque qui, selon la préface de Cromwell, est un ingrédient nécessaire du drame autant que le sublime; car «la poésie complète, n'est-elle pas dans l'harmonie des contraires»?[45]) Dame Guggligoy a la chance d'épouser Rochester; mais son rôle n'en devient pas plus important.

Il nous reste encore à mentionner deux femmes qui ne paraissent pas sur la scène et dont les noms sont prononcés, l'un par l'ambassadeur de Suède et l'autre par Rochester. C'est d'abord la reine Christine qui sollicite un asile auprès du Protecteur et lui envoie une couronne royale enfermée dans une cassette de fer. Remarquons le sens symbolique de cette cassette, la reine espérant peut-être gagner l'amitié de Cromwell. Mais celui-ci a horreur d'elle et lui refuse l'asile. Il s'écrie:[46])

La reine courtisane! une femme sans mœurs!
Qui s'exposerait nue aux publiques rumeurs!

Il y a ensuite une certaine lady Dysart dont Rochester parle au lord Ormond dans la taverne des Trois-Grues. Il se vante avec cette exagération qui caractérise toutes ses actions et ses paroles:[47])

Mon histoire, à coup sûr, amuserait le roi.
Dans sa fille à Cromwell je fais encore la guerre.
Et d'ailleurs avec lui je ne me gêne guère.
Sans vous être jamais rencontrés, que je crois,
Nous avons eu tous deux pour maîtresse à la fois
Cette lady Dysart, qui, cessant le scandale,
Va, dit-on, épouser ce bon lord Lauderdale.

---

[44]) Acte II, scène II.
[45]) Préface de Cromwell, pag.
[46]) Acte II, scène II.
[47]) Acte I, scène III.

N'y a-t-il pas ici un de ces petits détails qui échappent volontiers à la première lecture, mais qui sont d'une importance capitale pour l'interprétation des créations imaginaires autant que des rêves? Nous n'avons certainement plus de peine à deviner que le poète substitue à l'amour de la mère l'attachement commun du père et du fils pour une courtisane qui se donne à tous deux en même temps. Mais alors, nous sommes de nouveau en présence de ce mécanisme qui permet au poète de décomposer un caractère en plusieurs éléments et d'incarner chacun de ceux-ci dans un personnage particulier. Il s'ensuit que la femme de Cromwell, sa fille et sa maîtresse sont les divers symboles de la mère du poète.

Cependant, ce qui passe pour Elisabeth Bourchier ne s'explique peut-être pas si facilement quand nous songeons aux rôles de Francis et de lady Dysart. Revenons, pour mieux comprendre ce symbolisme, à un certain détail de l'Oedipe-complexe.

Le petit garçon dont la libido est dirigée sur sa mère, est profondément deçu lorsque celle-ci répond à l'amour de son père. Elle lui paraît alors devenir une courtisane qui ne mérite plus son estime, mais qu'il aime malgré tout. Plus tard, il se ravise, et, dans son inconscient, il sépare de son caractère tout ce qui lui semble indigne ou même obscène.

Notons encore que les poètes de l'antiquité et des temps modernes ont diversement représenté cette prétendue infidélité et immoralité de leur mère. Les Egyptiens ont inventé à cet effet le Sphinx qui n'est autre qu'un symbole sexuel. Les modernes ont l'habitude d'introduire dans leurs œuvres une fille qui entretient des relations avec les symboles masculins de l'Oedipe-complexe.

Cependant, Victor Hugo ne se contente pas de séparer de sa mère et de réunir dans une maîtresse tout ce qui lui paraît incompatible avec son caractère. Il éprouve le besoin d'en séparer encore les qualités qui lui rendent particulièrement cher son souvenir: sa beauté d'autrefois, son immense amour pour ses petits enfants, sa gaîté et son insouciance. Et il crée la charmante Francis, la jeune fille innocente, la joie de Cromwell et l'objet d'amour de Rochester.

Il va de soi que le principal symbole de ce genre, Elisabeth Bourchier, ne profite pas de ce procédé du poète. Tout ce qui lui reste, c'est l'air souffrant, la mélancolie et l'aigreur qui assombrissent les dernières années de la générale Hugo.

Nous avons d'ailleurs l'impression que les caractères de femmes dans Cromwell sont encore plus primitifs et plus flottants que ceux des hommes. Le jeune poète n'était évidemment pas assez habile pour représenter correctement un élément latent par plusieurs

éléments manifestes. En outre, le souvenir du décès de sa mère était encore si récent, que son inconscient lui défendait de lui réserver un plus grand rôle dans le premier de ses drames.

Il n'en est pas ainsi dans «Hernani» où Victor Hugo renonce au dédoublement des symboles féminins. En effet, doña Sol, noble et grande à la manière des héroïnes de Schiller, suffit entièrement à la représentation de l'image maternelle. Nous avons déjà examiné dans un chapitre précédent les sentiments de la jeune fille, et nous nous bornons ici à comparer sa situation avec celles des femmes dans les autres drames de Victor Hugo.

Doña Sol appartient de droit à don Ruy de Silva à qui elle a promis le mariage avant de connaître Hernani. Elle ne peut donc librement disposer de sa personne, et son sort ressemble singulièrement à celui de Jane dans Marie Tudor, de Catarina dans Angelo, de la reine d'Espagne dans Ruy Blas, etc. Toutes ces femmes sont déjà fiancées ou mariées lorsqu'elles s'éprennent d'amour pour un jeune homme. Ce sont les effets trop forts de son complexe maternel qui poussent le poète à préférer les femmes déjà liées aux jeunes filles encore libres ou à son épouse légitime, dans la poésie et malheureusement aussi dans sa vie en général. Rappelons-nous une certaine conversation criminelle à la suite de laquelle Victor Hugo faillit perdre son siège à la Chambre de Paris.[48])

Passons maintenant à Marion de Lorme que le poète a composé aussi en 1829. A ce drame, on reproche le caractère conventionnel, peu vivant, de la courtisane. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant, puisque le poète se borne ici à la représentation partielle de l'image maternelle dont il extraie seulement les qualités les moins agréables à son souvenir.

Avant de connaître Didier, Marion a de nombreux amants; mais un seul est vraiment amoureux d'elle. C'est le vieux président Leloup. Didier, la croyant encore vierge, hésite à lui faire la cour. Avant d'escalader la balustrade de son balcon, il se dit avec une profonde émotion:[49])

> Là-haut, dans sa vertu, dans sa beauté première,
> Veille sans tache encore, un ange de lumière,
> Un être chaste et doux, à qui sur les chemins
> Les passants à genoux devraient joindre les mains.

Didier n'a jamais connu son père et sa mère. On le déposa nu, tout enfant, sur le seuil d'une église. Une femme du peuple l'adopta pour fils, et en mourant lui laissa une petite rente.

---

[48]) E. Biré, V. Hugo après 1852, pag.

[49]) Acte I, scène II.

Didier représente certainement le poète même. Mais quel personnage correspond à son père? Est-ce peut-être ce vieux marquis de Nangis, un spectre plutôt qu'un homme? Nous ne le croyons pas. Disons peut-être que dans ce drame le poète pousse la haine inconsciente de son père jusqu'à supprimer le symbole de ce dernier. Nous comprenons alors sans peine que Didier soit orphelin de père et de mère. Faire du personnage principal un orphelin, c'est d'ailleurs le moins qu'un poète puisse trouver pour voiler ses complexes. Il ne lui faut alors aucune autre précaution pour exprimer dans une forme poétique les manifestations de son inconscient.

Marion Delorme n'est pas le seul drame où Victor Hugo représente essentiellement le symbole maternel. Il y a *Lucrèce Borgia*, qui est peut-être l'œuvre la plus significative de notre poète.

Tandis que Marion Delorme est en quelque sorte une courtisane vertueuse, Lucrèce Borgia est une véritable Messaline, «inceste à tous les degrés». Souvenons-nous que son fils qu'elle a eu de son frère Jean, s'appelle Gennaro et que celui-ci ne connaît pas sa mère. Un jour, Lucrèce, s'étant rendu de Ferrare à Venise pour voir le jeune homme, lui demande s'il l'aime.

Gennaro répond:[50])	«Pourquoi non? Pourtant, madame, je suis sincère, il y aura toujours une femme que j'aimerai plus que vous.»
Dona Lucrèce, souriant:	Je sais. La petite Fiammetta.
Gennaro:	Non.
Dona Lucrèce:	Qui donc?
Gennaro:	Ma mère .... Et pourtant je ne l'ai jamais vue.

Lucrèce n'aurait probablement pas résisté à la tentation de faire de Gennaro son amant si les officiers vénitiens ne l'avaient pas reconnue et chassée.

Mais quelle raison le poète a-t-il de faire du symbole de sa mère un tel monstre, amoureux de son fils même? Où trouver l'explication, si tant est qu'il y en ait une?

M. Freud, qui considère à juste titre l'étude des rêves comme la «via regia» pour pénétrer dans les secrets de l'inconscient, nous a rendu attentif au fait que le rêveur aime à échanger les qualités physiques ou morales qui appartiennent à plusieurs personnes. Nous avons analysé nous-même plus d'une centaine de rêves, et nous avons trouvé de nombreux exemples qui confirment cette observation, soit que le rêveur prête sa lâcheté ou son avarice à un ennemi, soit qu'il se pare des mérites de ses amis.

---

[50]) Acte I, scène IV.

Or, nous connaissons l'extrême violence du complexe maternel de Victor Hugo. Nous savons aussi que l'instinct sexuel des artistes se réveille de bonne heure. Rappelons-nous seulement que Dante et Victor Hugo avaient tous deux neuf ans, lorsque l'un tomba amoureux de Béatrice et l'autre de la jeune fille de Bayonne. Autant le jeune Victor a dû haïr son père, autant il a aimé sa mère, d'un amour filial mêlé de sentiments érotiques. Retenons de plus que les procédés qui caractérisent les fantaisies des rêveurs ressemblent beaucoup à ceux des poètes; car les uns et les autres subissent les mêmes influences, celles de leurs complexes. Et osons dire maintenant que, dans Lucrèce Borgia, Victor Hugo prête au symbole de sa mère toute la convoitise qui s'est allumée en lui-même dans sa première enfance.

Mais notre libido est tenu en bride par les tendances du «moi». Ce sont ces tendances qui cherchent à réparer les injustices commises par celles de l'instinct sexuel en imprimant à Gennaro un profond respect pour sa mère inconnue.

Dans la même année 1832, Victor Hugo a écrit deux drames: *Lucrèce Borgia*, dont nous venons de parler, et *le Roi s'amuse*, qui est de nouveau en vers et en cinq actes.

Ce n'est peut-être pas le hasard qui a fait choisir au poète, presqu'en même temps, ces deux sujets si différents l'un de l'autre. En effet, le caractère de Lucrèce forme le contraste le plus vif avec celui de Blanche, la fille de Triboulet. Si l'aventurière italienne est un symbole négatif du complexe maternel, Blanche en est certainement un symbole positif, et il faut dire que ce dernier répond mieux à l'idée que le poète s'est faite de sa mère.

Puisque nous avons déjà déterminé le sens des symboles dans *le Roi s'amuse*, nous n'avons plus qu'à examiner la situation de Blanche et les sentiments qu'elle inspire à son père.

Ainsi que Didier, Gennaro, Otbert, Sanche et Jane, Blanche n'a jamais connu sa mère. Triboulet ne lui apprend pas même le nom de celle-ci, bien qu'elle ait été une excellente épouse. Il dit à sa demande:[51])

> Ne me rappelle pas qu'autrefois j'ai trouvé
> Une femme contraire à la plupart des femmes,
> Qui, dans ce monde où rien n'appareille les âmes,
> Me voyant seul, infirme, et pauvre, et détesté,
> M'aima pour ma misère et ma difformité.
> Elle est morte, emportant dans la tombe avec elle
> L'angélique secret de son amour fidèle,
> De son amour, passé sur moi comme un éclair.

[51]) Acte II, scène III.

Cependant, Triboulet se consolera en concentrant toutes ses affections sur Blanche. Plusieurs fois, il la serre avec emportement dans ses bras, et il lui dit en pleurant:[52])

Oh! je t'aime pour tout ce que je hais au monde!
.... Ma cité, mon pays, ma famille,
Mon épouse, ma mère et ma sœur, et ma fille,
Mon bonheur, ma richesse, et mon culte, et ma loi,
Mon univers, c'est toi, toujours toi, rien que toi!
De tout autre côté ma pauvre âme est froissée.
Oh! si je te perdais! Non, c'est une pensée
Que je ne pourrais pas supporter un moment!

Même en tenant compte de l'exaltation romantique, ce Triboulet nous étonne. En écoutant ses propos, nous nous demandons s'il y a là vraiment un père âgé déjà, qui parle à sa fille nubile. Et les remarques de l'auteur, comment faut-il les interprêter? Plusieurs fois, nous lisons: Il la serre sur sa poitrine avec transport; il la regarde d'un œil enivré; Blanche dans ses bras, lui posant la main sur le front; il lui passe la main dans les cheveux en souriant; Triboulet, impétueusement; Blanche tremblante, etc....»

On ne saurait méconnaître le caractère purement érotique des relations entre Triboulet et Blanche. Jamais un père ne devrait se comporter de cette manière envers sa propre fille.

Cependant, n'avons-nous pas observé chez Cromwell la même effusion de tendresse, la même crainte des rivaux? Y a-t-il peut-être dans tous les drames de Victor Hugo un père, un fils, un oncle, un homme quelconque qui ne parle pas comme un amoureux à sa mère, à sa fille, à sa cousine, à n'importe quelle femme pourvu qu'elle ne soit pas précisément l'ennemie d'une de ses amantes?

Nous touchons ici peut-être au secret le plus profond du génie de Victor Hugo et des poètes en général. Nous savons déjà que, tous, ils ont des complexes fortement développés et que leur libido est fixée aux objets d'amour de la première enfance. Cette fixation est même si forte qu'elle les rend incapables de vouer à une autre femme un amour sincère et constant. La conséquence en est, d'une part l'accumulation de sentiments libidineux dans l'âme des poètes, et d'autre part le besoin de diriger ces sentiments de nouveau sur les personnes aimées dans leur jeunesse en ressuscitant celles-ci dans leurs œuvres.

Toute la poésie, celle de Victor comme celle des autres poètes, est donc caractérisée par les manifestations de la vie sexuelle. Mais ne croyons pas qu'il suffise d'avoir de forts complexes pour devenir poète. Le rôle de la sexualité ne doit pas être surestimé au dépens de celui du «moi», cette force divine en nous, appelée aussi le «soi»

---

[52]) Acte II, scène III.

par M. Léon Daudet[53]). Les complexes fournissent, pour ainsi dire, le bloc de marbre que le «moi» transforme ensuite en Vénus ou en Thersite.

A côté de Blanche, il y a encore plusieurs autres symboles de la même espèce, Madame de Cossé, Maguelonne et la fille de M. de Saint-Vallier. De celles-ci, Madame de Cossé et Maguelonne représentent le côté sexuel de l'image maternelle, c'est-à-dire la courtisane. Diane de Poitiers en revanche, une jeune femme honnête et fidèle que le roi retient de force dans son palais, est de nouveau un symbole positif.

La même opposition de vierge et de courtisane, nous la trouvons aussi dans *Marie Tudor*. Dans ce drame, la reine nous est présentée comme une courtisane. Puisqu'il a besoin d'un symbole négatif pour l'opposer à Jane, le poète n'hésite pas à défigurer fortement le portrait de cette reine dont le protestant Godwin dit qu'elle fut «mulier sane pia, moribusque castissimis». Notons encore que Gilbert, le père adoptif de Jane, ne cherche pas à dissimuler l'amour qu'il conçoit pour la jeune fille. Il lui dit franchement.[54]) «Encore aujourd'hui ton père; dans huit jours ton mari.»

Dans *Angelo, tyran de Padoue*, Victor Hugo varie légèrement son thème préféré en remplaçant la vierge par une jeune femme qui, tout en restant fidèle à son premier amant, est devenue l'épouse d'un autre. Nous sentons dans ce drame plus encore que dans les précédents, les rapports mystérieux entre les caractères des deux femmes, dont chacune représente un côté du même original. En effet, Rodolfo, aimé par la Tisbe, aime Catarina, tandis que Angelo, le mari de Catarina, aime la Tisbe.

Il y a dans ce même drame un éloge à l'adresse des mères qui caractérise le poète plus encore que la Tisbe. Au début du premier acte, celle-ci dit au tyran: «Savez-vous ce que c'est que d'avoir une mère? en avez-vous eu une, vous? Savez-vous ce que c'est que d'être enfant, pauvre enfant, faible, nu, misérable, affamé, seul au monde, et de sentir que vous avez auprès de vous, autour de vous, au-dessus de vous, marchant quand vous marchez, s'arrêtant quand vous vous arrêtez, souriant quand vous pleurez, une femme... — non, on ne sait pas encore que c'est une femme, — un ange qui est là, qui vous regarde, qui vous apprend à parler, qui vous apprend à rire, qui vous apprend à aimer! qui réchauffe vos doigts dans ses mains, votre corps dans ses genoux, votre âme dans son cœur! qui vous donne son lait quand vous êtes petit, son pain quand vous êtes grand, sa vie toujours! à qui vous dites mère! et qui vous dit mon

[53]) Léon Daudet, l'Hérédo, Paris. Nouvelle Librairie nationale, 1925.

[54]) Acte I, scène III.

enfant! d'une manière si douce que ces deux mots-là réjouissent Dieu!»

Tout aussi caractéristiques sont les mots que Homodeï adresse à Rodolfo et que nous serions tenté de mettre comme épigraphe à la tête de ce chapitre ou même du livre entier[55]) «*Vous avez tâché d'aimer d'autres femmes, vous avez cru même en aimer d'autres... inutile encore... L'ancien amour a toujours reparu sous les nouveaux.*»

Après 1840, Victor Hugo n'a plus besoin d'évoquer le souvenir de sa mère par deux symboles antithétiques, par une vierge et une courtisane. Nous savons déjà que dans son âme de nouveaux complexes sont nés, qui, renforcés par les anciens, se reflètent surtout dans les Burgraves et dans Torquemada.

CHAPITRE VI

TORQUEMADA ET SES FRÈRES

Dans son «Siècle de Louis XIV.», Voltaire appelle «école de grandeur d'âme» le théâtre de Pierre Corneille. On ne pourrait décerner le même éloge à celui de Victor Hugo. Tandis que les héros de Corneille se décident scrupuleusement entre la vertu et le vice, entre le courage et la lâcheté, ceux de Victor Hugo ne s'occupent généralement pas de problèmes moraux et ne savent pas discerner le vrai devoir du devoir spécieux. Ils suivent leur caprice et commettent quelquefois des injustices et des atrocités qui, au fond, les rendent indignes de notre sympathie. Voyons par exemple son Cromwell, un fanatique, qui, par milliers, envoie au bûcher ou au gibet ses victimes innocentes. N'appelle-t-il pas un grand saint ce capitaine qui lui écrit dans sa lettre:[56])

> Aux armes d'Israël Dieu s'est montré clément.
> Armagh est prise enfin! Par le fer, dans les flammes,
> Nous avons extirpé vieillards, enfants et femmes,
> Deux mille au moins sont morts; le sang coule en tout lieu;
> Et je viens de l'église y rendre grâce à Dieu!

Et ne se demande-t-il pas avec le plus grand sang-froid «s'il faut brûler ou pendre ceux qui ne parlent pas comme saint Jean

[55]) Acte.
[56]) Acte II, scène V.

parlait, et disent Siboleth au lieu de Schiboleth»? M. Edmond Biré a raison de souligner ces étranges propos et de dire:[58]) «L'idée de mettre en scène un homme qui envoie les hérétiques au bûcher, pour sauver leurs âmes, ne date pas d'hier chez Victor Hugo; elle remonte à 1827. Seulement, cet homme alors ne s'appelait pas Torquemada, il s'appelait Cromwell». En effet, dans ses œuvres de jeunesse tout aussi bien que dans ses derniers drames, Victor Hugo a visiblement un faible pour ces héros qui règnent par la terreur et qui vont aux exécutions comme on va au théâtre.

Il y a évidemment dans l'âme de Victor Hugo des tendances qu'on appelle «sadiques» et qui éveillent en lui certain goût pour les scènes atroces et barbares. Cependant, disons dès maintenant que ces tendances ne se manifestent de nouveau que dans l'inconscient du poète. Dans sa vie consciente, Victor Hugo fait souvent preuve d'une grande indulgence et d'une certaine facilité à pardonner les fautes des autres. Nous voyons par cela que la loi des oppositions ou polarités, dont nous avons déjà parlé, garde toute sa valeur aussi pour les manifestations qui, en apparence, n'ont aucun caractère sexuel.

Nous nous sommes proposé de rassembler, dans ce chapitre, tous ces monstres de cruauté, tous ces bourreaux et ces tyrans altérés de sang qui défilent par les drames de Victor Hugo. Nous étudierons ensuite l'origine de ses instincts sadiques et leurs effets sur la vie consciente du poète.

Comme celle de Macbeth, la vie de Cromwell est dominée par une affreuse vision. Etant encore enfant, il entendit dans la nuit[58])

> Une voix qui disait: Honneur au roi Cromwell!
> Elle avait à la fois, cette voix presque éteinte,
> L'accent de la menace et l'accent de la plainte.
> Dans les ténèbres, pâle, et de terreur saisi,
> Je me lève, cherchant qui me parlait ainsi.
> Je regarde: — c'était une tête coupée! —
> De blafardes lueurs dans l'ombre enveloppée,
> Livide, elle portait sur son front pâlissant
> Une auréole.... — oui, de la couleur du sang.

Plus tard, Cromwell ne s'est pas contenté de rêver ces choses. Il a fait périr sur l'échafaud le roi Charles Ier, et il aurait, au moins dans le drame de Victor Hugo, usurpé la couronne s'il n'avait pas craint l'opposition des puritains. Par les violences de la guerre civile, il perd peu à peu l'horreur des têtes coupées et il n'hésite pas même à lever la dague sur son fils Richard. Mais aussi les cavaliers

---

[57]) Acte III, scène II.

[58]) V. Hugo avant 1830, p. 446.

[59]) Acte III, scène XVII.

qu'il condamne au gibet, ne semblent pas avoir peur de la bascule et du couperet. Sans cela, ils ne prieraient pas le Protecteur:[60])

.... Qu'on nous tranche la tête!
Arrière la potence, et ses indignités!
Nous avons tous le droit d'être décapités.

Il va sans dire que ces détails horrifiques, Victor Hugo ne les a pas trouvés dans ses sources, mais qu'il les a imaginés en prêtant ses sentiments sadiques aux personnages de ses drames.

Il en est de même de l'implacabilité de don Ruy qui pousse dans la mort Hernani et la noble doña Sol. Dans ce drame, il y a d'ailleurs un passage qui ressemble à celui que nous venons de citer et qui nous ferait rire, si la situation des personnages n'y était pas si tragique. Dans le tombeau de Charlemagne, les conjurés s'attendent à leur condamnation. Cependant, ils gardent toute leur fierté de gentilshommes, et Hernani dit à ses amis et à l'empereur:[61])

Couvrons-nous, grands d'Espagne! Oui, nos têtes, ô roi,
Ont le droit de tomber couvertes devant toi!

Bien plus intéressants encore sont les caractères de Saverny, de Laffemas et de Richelieu dans Marion de Lorme. Passé maître en art dramatique, Victor Hugo ne se borne plus à prêter son sadisme aux personnages principaux, mais il crée maintenant des monstres qui sont essentiellement des incarnations de ses goûts bizarres. Y a-t-il, par exemple, un personnage plus singulier que celui de Saverny qui, sans être malheureux, aspire à la mort comme on aspire à la félicité, et qui reproche à Didier de l'avoir secouru.

.... Par ces traîtres
Que ne me laissiez-vous tuer sous vos fenêtres!
J'eusse aimé mieux cela. Car sans vous, sur ma foi,
J'étais mort. Six larrons, six voleurs contre moi!
Mort! Six larges poignards contre une mince épée!

On accuse Didier d'avoir tué Saverny. Cependant, celui-ci, sain et sauf, se promène déguisé dans le château de son oncle et s'amuse à entretenir Laffemas de sa propre mort:[62])

.... Son martyre
A peu duré. J'ai vu succéder au délire
Le spasme, puis au spasme un affreux tétanos,
Et l'emprosthotonos à l'opisthotonos.

Laffemas soupçonne en lui un docteur en médecine, mais Saverny le détrompe et lui révèle sa véritable vocation:

Nuire me plaît. Je fais le mal avec délice,
J'aime à tuer. Aussi j'eus toujours le dessein

---

[60]) Acte V, scène XIII.
[61]) Acte IV, scène IV.
[62]) Acte III, scène I.

De me faire à vingt ans soldat ou médecin.
J'ai longtemps hésité. Puis j'ai choisi l'épée.
C'est moins sûr, mais plus prompt. —

Et ce même Saverny, bien-portant, d'humeur facile et gaie, qui n'est pas tourmenté par des ambitions dont la réalisation lui pèse, un don-Juan et vaillant soldat, ce même jeune homme commence à dormir après avoir reçu l'arrêt de mort! Et que dire de Laffemas qui envoie au gibet tous ses bons amis et qui pleure parce qu'on a simplement décapité un duelliste au lieu de le pendre! Et enfin le cardinal de Richelieu que le poète fait apporter dans une litière pour lui montrer l'exécution de Didier et de Saverny!! En vérité, Victor Hugo abuse quelquefois de notre patience, et nous comprenons bien que cette pièce et plusieurs autres aient été interdites par la censure. Gardons-nous surtout de ne voir, dans ces extravagances, qu'un certain style dit de casque et d'épée et inspiré par le goût général des romantiques pour le XVI[e] et le XVII[e] siècle. Si, par exemple, Alfred de Vigny dans «Cinq Mars» et Théophile Gautier dans «le Capitaine Fracasse» ont recours parfois à des procédés analogues, on sent bien qu'ils ne le font pas seulement pour satisfaire leurs instincts sadiques, mais pour piquer et soutenir la curiosité du lecteur.

Dans le Roi s'amuse, nous tombons de Charybde en Scylla. L'auteur ne s'y contente déjà plus de nous présenter un grand scélérat, un digne frère de Laffemas, mais il nous apprend aussi les secrets de son noble métier, les mesures de précaution pour commettre un assassinat et le maniement des armes pour expédier promptement sa victime. Saltabadil se croit un homme utile et honnête. Il s'appelle «le gardien de l'honneur des dames de la ville». A Triboulet, qui le rencontre au recoin le plus désert de Paris, il se recommande modestement dans les termes suivants:[63])

.... Monsieur, je tue en ville
Ou chez moi, comme on veut....
.... Donnez-moi, monsieur, votre pratique,
Vous en serez content. Je ne tiens pas boutique,
Je ne fais pas d'éclat. Surtout je ne suis point
De ces gens à poignard, serrés dans leur pourpoint,
Qui vont se mettre dix pour la moindre équipée,
Bandits dont le courage est court comme l'épée.
(Il tire de dessous sa cape une épée démesurément longue)
Voici mon instrument.
(Triboulet recule d'effroi)
Pour vous servir!

Au quatrième acte, Blanche, l'oreille collée à la crevasse du mur, écoute la conversation entre Saltabadil et Maguelonne. Celle-

[63]) Acte II, scène I.

ci voudrait sauver le roi dont elle ne connaît pas le nom, mais qu'elle aime pour sa belle humeur et son grand air. Saltabadil finit par acquiescer à sa demande, et trouve un moyen de tout concilier:[64])

> Voyons. — L'autre à minuit viendra me retrouver.
> Si d'ici là quelqu'un, un voyageur, n'importe,
> Vient nous demander gîte et frappe à notre porte,
> Je le prends, je le tue, et puis, au lieu du tien
> Je le mets dans le sac. L'autre n'y verra rien.

Aussitôt, Blanche est décidée à se sacrifier pour son séducteur. Elle frappe à la porte et demande un asile pour la nuit. Avant qu'on lui ouvre, la jeune fille entend le son strident du couteau que Saltabadil aiguise au fer d'une faux. Au moment où elle paraît sur le seuil de la cabane, on voit Saltabadil lever son poignard. Heureusement la toile tombe en ce moment même.

Nous ne sommes nullement surpris qu'en suivant encore un peu plus son goût pour l'horrible, Victor Hugo choisisse plus tard des sujets qui ne présentent pas seulement quelques détails de ce genre, mais qui soient de fond en comble crime et horreur et sang. Le premier drame de cette nouvelle série est *Lucrèce Borgia*, où il n'y a guère que des scélérats et des esclaves de la volupté. Quel délice pour le poète de peindre minutieusement les exploits de cette terrible femme dont l'épitaphe selon les relations de Gregorovius nous apprend que

> Hic jacet in tumulo Lucretia nomine, sed re
> Thais, Alexandri filia sponsa nurus.

Saltabadil reparaît dans cette pièce. Cependant, il s'appelle maintenant Gubetta, et Maguelonne devient une Madame Negroni. «Gubetta-poison, Gubetta-poignard, Gubetta-gibet!»[65]) disent les passants dans la rue, avec les yeux plus encore qu'avec la voix. Mais qu'est-ce que cela lui fait, à ce buveur de sang? Il est habitué à sa mauvaise réputation comme un soldat du pape à servir la messe.

Quelles belles scènes ensuite que le trépas des hôtes ivres et la vengeance de Gennaro qui porte un coup de dague à sa mère même! Dispensons-nous cependant d'en énumérer toutes les monstruosités, d'autant plus qu'il y en a encore assez dans les drames suivants.

En feuilletant l'histoire d'Angleterre, Victor Hugo a été sans doute frappé par le surnom de Marie Tudor que les uns appellent Marie la Catholique, les autres Marie la *Sanglante*. Aussitôt, il

---

[64]) Acte IV, scène V.
[65]) Acte I, scène II.

reconnaît dans cette reine un caractère digne de son génie, et il en fait un drame en trois actes et en prose. Ne voulant pas déroger à ses vieilles habitudes, il prête l'oreille un peu plus à la légende qu'à l'histoire, et voici une nouvelle Lucrèce qui sort des cendres de l'ancienne! Gubetta, doublé de don Alphonse d'Este, devient Fabiano-Fabiani, le favori de la reine, le fléau de la noblesse anglaise. Lord Clinton dit de lui:[66]) «Quel tyran que ce tyran qui nous gouverne de son lit! Jamais rien de si dur n'a pesé sur l'Angleterre. J'en ai pourtant vu, moi qui suis vieux! Il y a soixante-dix potences neuves à Tyburn; les bûches sont toujours braise et jamais cendre; la hache du bourreau est aiguisée tous les matins et ébréchée tous les soirs. Chaque jour c'est quelque grand gentilhomme qu'on abat. Avant-hier c'était Blantyre, hier Northcurry, aujourd'hui South-Reppo, demain Tyrconnel. La semaine prochaine ce sera vous, Chandos, et le mois prochain ce sera moi. Milords, milords, c'est une honte et c'est une impiété que toutes ces bonnes têtes anglaises tombent ainsi pour le plaisir d'on ne sait quel misérable aventurier qui n'est même pas de ce pays! C'est une chose affreuse et insupportable de penser qu'un favori napolitain peut tirer autant de billots qu'il en veut de dessous le lit de cette reine!»

Ce qu'il y a de nouveau dans ce drame, c'est un bourreau qui reste longtemps en scène, «vêtu de rouge et de noir, portant sur l'épaule une longue épée». Au dernier acte, l'auteur ne manque pas de nous peindre tous les détails du supplice de Fabiani. Nous voyons déboucher sur le théâtre le cortège funèbre, au milieu duquel il y a le condamné couvert d'un grand voile noir; nous nous épouvantons de l'immense rumeur du peuple qui ne cesse de crier «Fabiani à mort!», et nous frémissons en entendant les trois coups de canon qui marquent les diverses étapes de l'exécution.

Le drame d'*Angelo*, que Victor Hugo a écrit au mois de février 1835, dépasse si possible en horreur tous les précédents. Il n'y a plus qu'un amas de hontes et de scélératesses. Angelo est un monstre qui règne par l'épée et par le poison. Au-dessus de lui, il y a l'énigmatique Homodeï, un sbire du conseil des Dix, tué par Rodolfo. Deux dogues à face humaine, Ordelafo et Orfeo, se sont si bien faits au vol et à l'assassinat qu'ils ne regardent pas même par la fenêtre quand on tue quelqu'un devant leur cabane. Au troisième acte, Catarina trouve à la place de son lit un billot couvert d'un drap noir et une hache, et à la fin du drame, Rodolfo frappe de son couteau la Tisbe qui a sauvé la vie à son amante.

---

[66]) Acte I, scène I.

Le poète a sans doute éprouvé lui-même le besoin de détourner son esprit de ces atrocités et de le délasser un peu en écrivant deux nouveaux drames dont les personnages ne fussent pas tous des scélérats, et qui continssent au moins quelques scènes raisonnables et même charmantes.

En effet, ni dans Ruy Blas, ni dans les Burgraves, il n'y a des meurtres commis sur la scène. Il n'y a pas même de bourreau ou d'échafaud, et les tyrans sont exécutés dans les coulisses. On s'effraie bien un peu quand Ruy Blas pousse dans le cabinet attenant l'abominable don Salluste pour le punir de ses crimes. Mais ensuite le silence se fait, et le valet rentre pâle, sans épée.

Dans les Burgraves, il n'y a ni viol ni inceste, aucun empoisonnement ou assassinat. Régina seule semble être morte pendant quelque temps, mais elle ne tarde pas à ressusciter, et Otbert n'a pas besoin de croiser l'épée avec son père. Cependant, comme un lointain roulement de tonnerre, on y entend le récit de faits affreux qui se sont passés dans la jeunesse de Guanhumara et de Barberousse:[67])

> Un jour, dans un hallier, au pied d'un roc, au bord
> D'un torrent qui baignait les murs du château fort,
> Des pâtres qui passaient trouvèrent à l'aurore
> Deux corps sanglants et nus qui palpitaient encore,
> Deux hommes poignardés dans le château sans bruit,
> Puis jetés à l'abîme, au torrent, à la nuit,
> Et qui n'étaient pas morts.

Il est évident que les instincts sadiques du poète ne sont pas encore éteints et qu'ils attendent seulement une occasion favorable pour se manifester avec toute la puissance d'autrefois. Cette occasion se présente dans les romans les Misérables et les Travailleurs de la mer, et plus encore dans le drame de Torquemada que Victor Hugo a écrit dix-sept ans après la représentation des Burgraves.

Prenez le fanatisme religieux d'un sectateur, la cruauté d'un barbare et l'astuce d'un escroc, réunissez tous ces éléments dans un seul et même personnage, et vous aurez Torquemada, l'aide de Dieu, le fléau des hérétiques. Le voici:

> Me voici! Je ramène avec moi les ferveurs.
> Pensif, je viens souffler sur les bûchers sauveurs.
> Terre, au prix de la chair je viens racheter l'âme.
> J'apporte le salut, j'apporte le dictame.
> Gloire à Dieu! joie à tous! Les cœurs, ces durs rochers,
> Fondront. Je couvrirai l'univers de bûchers,
> Je jetterai le cri profond de la Genèse:
> Lumière! et l'on verra resplendir la fournaise!

---

[67]) Acte I, scène II.

Je sèmerai les feux, les brandons, les clartés,
Les braises, et partout, au-dessus des cités,
Je ferai flamboyer l'autodafé suprême,
Joyeux, vivant, céleste! — O genre humain, je t'aime![68])

Ferdinand le Catholique est un autre monstre de ce genre. Pour prouver au prieur qu'il est roi, il ordonne à ses archers de le pendre. Heureusement, il ne tient pas à lui que l'innocent don Sanche ne subisse la mort sur l'échafaud. «Le meurtre est mon ami, les Caïns sont mes frères,» dit-il au marquis de Fuentel.[69]) — Et que dire du pape pour qui le monde est un fruit à dévorer et qui appelle idiot saint François de Paule!

Dans «Mangeront-ils», la pièce la plus longue et aussi la plus substantielle du Théâtre en liberté, il y a le roi de Man, un digne successeur de Torquemada et de Ferdinand:

Lâcher, reprendre, ouvrir, puis refermer la pince,
C'est ma manière. Ainsi je me sens maître et prince,
Pour jouer de la sorte avec l'espoir, l'effroi,
La mort, la vie, il faut, vois-tu bien, être roi!

dit-il à Mess Tityrus à propos du lord Slada.[70]) Toutefois, il est trop bête et trop bien gardé par Tityrus et par Aïrolo, pour mettre en œuvre tous ses noirs projets.

Bien que nous n'ayons pas cité dans cet exposé tous les précurseurs de Torquemada, nous croyons avoir suffisamment démontré les manifestations des instincts sadiques de Victor Hugo.

Cependant, le but principal que nous nous sommes proposé dans ce chapitre, ce n'est pas de révéler seulement ces instincts, c'est plutôt d'en rechercher l'origine et d'en suivre le développement pendant l'enfance du poète.

Selon M. Freud, les sentiments sadiques naissent déjà dans la phase de l'organisation sadique-anale, donc avant la troisième année de notre vie. Ils sont l'expression d'une tendance à la domination qui, développée normalement, caractérise l'activité sexuelle de l'individu masculin. Il arrive pourtant que ces mêmes sentiments, intensifiés par certains événements en rapport avec l'Oedipe-complexe, se rendent plus ou moins indépendants de l'instinct sexuel et dégénèrent en cruauté. Dans l'adolescence, les tendances sadiques sont ou bien refoulées dans l'inconscient, ou bien elles font de l'individu un pervers et quelquefois un névropathe, comme ce fut le cas d'Eugène Hugo.

Il ne nous est pas possible d'indiquer d'une manière plus précise les premières causes du sadisme de Victor Hugo. Nous

[68]) Acte I, scène VI.
[69]) Acte II, scène III.
[70]) Acte I, scène II.

ignorons ces incidents de la toute première enfance qui, peut-être insignifiants en soi, ont dû exercer sur son âme une action dite «traumatique» en éveillant en lui un certain plaisir à voir couler le sang. Cependant, nous connaissons bien les événements qui ont activé plus tard ces tendances, et qui ont frappé son imagination de poète. Gustave Simon et le Témoin de sa vie nous rapportent même tant de détails de ce genre que nous devons nous contenter d'en citer les plus importants.

En accompagnant ses parents en Italie et en Espagne, Victor Hugo a été souvent témoin de scènes barbares, d'attaques imprévues et d'exécutions. Il n'a pas encore six ans lorsque, pendant le voyage à Avellino, lui et ses frères sont bouleversés par les visions les plus affreuses.[71]) «Au bord de la route, des têtes humaines étaient piquées sur des bâtons, c'était le seul moyen d'intimider les brigands; on les avertissait ainsi du sort qui leur était réservé. Mais pour les petits voyageurs c'étaient là de simples perruques comme il s'en voit chez les coiffeurs. On voulait les persuader que c'étaient des têtes véritables. Impossible de les convaincre. Il fallut descendre de la diligence et leur montrer les têtes de près. L'atroce réalité alors leur apparut. Victor conserva pendant longtemps ce lugubre souvenir; il en parla souvent, et toujours avec horreur, une horreur qui lui resta si profondément gravée dans l'esprit qu'il se trouva tout préparé à combattre plus tard avec la dernière énergie la peine de mort.»

Ces affreux spectacles se répètent en Espagne où Victor Hugo se rend à l'âge de neuf ans.[72]) «En rentrant à Vittoria, la voiture passa au pied d'une croix sur laquelle étaient cloués les membres d'un jeune homme coupé en morceaux; on avait eu l'horrible attention de rajuster les morceaux et de refaire de ces lambeaux un cadavre. C'était le corps du frère de Minos pris par les Français. La voiture passa tout contre, et les enfants se rejetèrent en arrière pour ne pas recevoir les gouttes de sang.»

A Burgos, une grande rumeur dans la rue, un nombreux cortège et l'installation d'une guillotine attirent l'attention des enfants. «Ils demandèrent ce que c était; on leur dit que c'était l'échafaud et qu'on allait garotter un homme. Cette idée leur fit peur et ils se sauvèrent à toutes jambes. En débouchant de la place, ils se croisèrent avec une confrérie de pénitents gris et noirs, portant de longs bâtons, gris et noirs aussi, qui avaient à leur extrémité supérieure des lanternes allumées; leur cagoule baissée avait deux trous à la place des yeux; ce regard sans visage parut lugubre aux

[71]) Simon, l'Enfance de V. Hugo, p. 13.
[72]) V. Hugo raconte, tome I, p. 157.

enfants. Ces spectres avaient au milieu d'eux un homme lié sur un âne, le dos tourné vers la tête de l'animal. Cet homme avait l'air hébété de terreur. Des moines lui présentaient le crucifix, qu'il baisait sans le voir. Les enfants s'enfuirent avec horreur. Ce fut la première rencontre de Victor Hugo avec l'échafaud.»[73])

Ces pénitents noirs et blancs reparaissent dans plusieurs drames de Victor Hugo; on les voit défiler, par exemple, dans Lucrèce Borgia, dans la Esmeralda et dans Torquemada. M. Edmond Biré dit à propos de ceux de Lucrèce Borgia: «Les cercueils qui se dressent au fond de la salle tapissée en noir, les moines dont on ne voit que les yeux par les trous de leurs cagoules, qui défilent, croix en tête et torche en main, chantant des fragments de psaumes lugubres; tout cela est encore un emprunt fait au théâtre anglais, non plus, cette fois, à Shakespeare, mais à Webster, auteur de la Duchesse de Malfi.»[74])

On serait donc tenté de croire qu'à l'instar des moines de Webster, le «Témoin de sa vie», qui est évidemment identique avec le poète même, invente, non pas seulement ceux de Lucrèce Borgia, mais aussi ceux de Burgos. A ceci s'oppose une remarque dans Inèz de Castro, le drame que Victor Hugo compose à quatorze ans. On y lit à la tête du second acte: «Le théâtre représente une vaste salle tendue de draperies noires, semées de têtes de mort et de larmes blanches, éclairée par des cierges et des pots à feu. Au fond est un tribunal également tendu de noir; à droite, un trône pour le roi; à gauche, un échafaud noir surmonté d'un catafalque et sur lequel on voit briller une hache. Le devant de la scène est occupé par des pénitents noirs et portant des torches. Deux gardes se tiennent debout au pied du trône et au pied de l'échafaud.»

En 1816, étant élève de la pension Cordier, Victor Hugo aura lu peut-être quelques fragments des drames de Shakespeare. Mais à coup sûr, il ne connaît pas encore la Duchesse de Malfi, ni même le nom de Webster. M. Biré, qui aime à porter des jugements si sévères sur les œuvres de Victor Hugo, devrait pousser un peu plus loin ses investigations avant d'accuser un auteur de plagiat!

Revenons aux événements qui ont favorisé le développement des tendances sadiques de Victor Hugo. Les récits que son père, son oncle Louis Hugo et les compagnons de route font des terribles guérillas, de Fra Diavolo et de l'Empecinado impressionnent aussi profondément la tendre âme des garçons. Dans cet âge, l'imagination supplée souvent si bien à l'expérience que les contes les

[73]) V. Hugo raconté, tome I, p. 157.

[74]) V. Hugo après 1830, tome I, p. 86.

plus invraisemblables acquièrent une réalité dite «psychique», non moins vive et nette que celle des «choses vues».

Avec quelle horreur et aussi avec quelle secrète volupté Victor écoute-t-il le récit «des atrocités commises par les bandes de Mina et du Pastor, des actes de sauvagerie qui n'exceptaient ni sexe ni âge. Les insurgés ne se contentaient pas de tuer les femmes et les enfants, ils les torturaient; ils leur arrachaient les entrailles; ils les brûlaient vifs».[75]) Et l'histoire de ce moine de Salamanque, dénoncé par deux sergents de carabiniers qu'il a voulu embaucher, et condamné à mort? «Ce moine était si gros qu'il fallut choisir entre les mulets pour le porter. Au moment d'être pendu, il dit qu'il méritait son sort pour avoir autrefois, au couvent, tué, coupé en morceaux et jeté dans les latrines une jeune fille qu'il avait violée. On le pendit à un arbre; son poids rompit la corde, et on l'acheva d'un coup de fusil.»[76])

Disons entre parenthèses que la douce Madame Adèle Hugo n'aurait certainement pas trouvé le courage de peindre ces atrocités d'une manière si précise et si vivante. Il y a ici une nouvelle preuve qu'elle n'est presque pour rien dans la rédaction de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie.*

Tandis que chez Eugène Hugo, les tendances sadiques, favorisées dans leur développement par le complexe fraternel, sont cause d'une maladie mentale qui exige son internement dans un asile d'aliénés, Victor Hugo possède la force de refouler à l'inconscient ces dangereux sentiments et de les satisfaire au moyen de la poésie qui est pour ainsi dire la soupape de sûreté de son esprit. D'ailleurs, il ne renie jamais l'intérêt qu'il garde pour les scènes de carnage, ni dans ses drames et ses romans, ni dans sa vie de tous les jours. Souvent, il se trouve sur le passage de condamnés allant à l'échafaud, et il aime à raconter leur supplice en ayant soin d'en élaguer aucun détail essentiel.

Ainsi, nous lisons dans le livre du Témoin de sa vie: «M. Victor Hugo voyait la guillotine de profil; ce n'était pour lui qu'un poteau rouge. Un large emplacement gardé par la troupe isolait l'échafaud; la charrette y entra. Jean Martin descendit, soutenu par les aides; puis, toujours supporté par eux, il gravit l'échelle. L'aumônier monta après lui; puis le greffier, qui lut le jugement à haute voix. Alors le bourreau leva le voile noir, fit apparaître un jeune visage effrayé et hagard, prit la main droite du condamné, l'attacha au poteau avec une chaîne, saisit une hachette, la leva en l'air; — mais M. Victor Hugo ne put pas en regarder davantage,

[75]) V. Hugo raconté I, p. 107.

[76]) V. Hugo raconté I, p. 62.

il détourna la tête, et ne redevint maître de lui que lorsque le Ha! de la foule lui dit que le malheureux cessait de souffrir.»[77])

«Une autre fois, il vit la charrette d'un détrousseur de grands chemins nommé Delaporte. Celui-là était un vieillard; les bras liés derrière le dos, son crâne chauve éclatait au soleil.»[78])

«Il semblait que la peine de mort ne voulût pas qu'il l'oubliât. Il se croisa avec une autre charrette. Cette fois la guillotine faisait double coup; on exécutait les deux assassins du changeur Joseph, Malagutti et Ratta. M. Victor Hugo fut frappé de la différence d'aspect des deux condamnés; Ratta, blond, pâle, consterné, tremblait et vacillait; Malagutti, brun, robuste, tête haute, regard insouciant, allait mourir comme il serait allé dîner.»

Nous avons parlé déjà plusieurs fois du phénomène de la polarité à la suite de laquelle, par exemple, l'amour refoulé dans l'inconscient, fait place à des sentiments hostiles dans la vie psychique consciente. Il en est de même des tendances sadiques, dont le corrélatif conscient chez Victor Hugo est une grande indulgence et une profonde pitié. Il ne dit sûrement pas des mensonges quand il écrit à sa financé: «Tu ne saurais te figurer dans quelle incroyable bienveillance j'enveloppe tous mes frères d'humanité... Ma colère d'un moment se change presque toujours en une longue et profonde compassion. Il m'arrive même assez souvent de trouver un principe louable dans la source d'une mauvaise action. Alors tu conviendras qu'on n'a guère de mérite à se consoler du tort reçu et à le pardonner.»

Cette pensée d'indulgence universelle ne lui dicte pas seulement «Le dernier jour d'un condamné», mais aussi tout ce qu'il y a de sublime dans ses drames et dans ses romans.

Dans ses quatre volumes qu'il a écrits sur la vie et les œuvres de Victor Hugo, M. Edmond Biré ne trouve pas un traître mot pour remercier le poète des services qu'il a rendus à l'humanité entière par ses plaidoyers contre la peine de mort. Il se plaît en revanche à relever quelques inexactitudes qui se sont glissées dans Claude Gueux dans «Le dernier jour d'un condamné», et il juge même un peu ridicules les démarches du poète et de son fils à propos de l'exécution barbare d'un certain Montcharmant, démarches qui valurent à Charles Hugo six mois de prison.

Gardons-nous de suivre l'exemple de M. Biré, et terminons ce chapitre en opposant au critique, parfois trop sévère, des Torquemada de Victor Hugo, l'exposé des qualités les plus excellentes de son théâtre.

---

[77]) V. Hugo raconté II, p. 246.

[78]) V. Hugo raconté II, p. 247.

Le drame de Cromwell n'a rien de tragique. Au lieu de faire décapiter ou pendre les conjurés, le Protecteur leur pardonne. Il n'y a que ce vile Murray qui reçoit quelques coups de fouet, et ce pauvre Syndercomb qui est noyé dans la Tamise.

On ne serait pas étonné si l'empereur don Carlos faisait exécuter sur le champ tous les conspirateurs pris dans le tombeau de Charlemagne, y compris Hernani et don Ruy de Silva. Mais lui aussi, il pardonne. «Par où faut-il que je commence?» demande-t-il à l'ombre de son grand ancêtre, et celui-ci lui répond: «Mon fils, par la clémence!»[79])

Avant de courber sa tête sous la guillotine, Didier pardonne à Marion, «ange du ciel que la terre a flétrie». Il pardonne aussi à Saverny, son compagnon de malheur.

> ... O Dieu, vers qui je vais,
> Je pardonne à tous ceux qui m'ont été mauvais,
> Mon père, et vous, mon Dieu, pardonnez-leur de même,
> Au roi François premier, que je plains et que j'aime,
> A tous, même au démon, même à ce réprouvé ...

telle est la prière de Blanche, lorsque, se sacrifiant pour son roi, elle entre dans le bouge de Saltabadil.[80])

Même la terrible Lucrèce Borgia se repent par moments de ses crimes et devient alors presque vertueuse et indulgente. «Je n'étais pas née pour faire le mal, dit-elle à Gubetta, je le sens à présent plus que jamais. C'est l'exemple de ma famille qui m'a entraînée ... Si je n'avais d'autre pensée que l'ambition de sentir battre son cœur joyeusement et librement sur le mien, comprendrais-tu alors, pourquoi j'ai hâte de racheter mon passé, de laver ma renommée, d'effacer les taches de toutes sortes que j'ai partout sur moi, et de changer en une idée de gloire, de pénitence et de vertu, l'idée infâme et sanglante que l'Italie attache à mon nom? .... Il y a longtemps déjà que j'ai ces pensées sans te les dire. Lorsqu'on est entraîné par un courant de crimes, on ne s'arrête pas quand on veut. Les deux anges luttaient en moi, le bon et le mauvais; mais je crois que le bon va enfin l'emporter.»[81])

Au dernier acte d'Angelo, tyran de Padoue, Rodolfo frappe de son poignard la Tisbe qu'il soupçonne d'avoir empoisonné Catarina. Au moment où elle expire, on entend une voix sortir de derrière les rideaux de l'alcôve. C'est celle de Catarina qui revient de son évanouissement. Rodolfo tombe à genoux, et la Tisbe lui dit d'une voix qui va s'éteignant:[82]) «Je vais mourir, moi. Tu penseras à moi

---

[79]) Acte IV, scène V.
[80]) Acte IV, scène V.
[81]) Acte I, scène II.
[82]) Acte III, scène III.

quelquefois, n'est-ce pas? et tu diras: Eh bien, après tout, c'était une bonne fille, cette pauvre Tisbe. Oh! cela me fera tressaillir dans mon tombeau! Adieu! ... Madame, permettez-moi de lui dire encore une fois mon Rodolfo! Adieu, mon Rodolfo! Partez vite à présent. Je meurs. Vivez. Je te bénis!».

«Ruy Blas, je vous pardonne!»[83]) dit la reine d'Espagne à celui qu'elle aime et dont elle ne peut comprendre qu'il ne soit gentilhomme par la naissance comme il est gentilhomme par le cœur. Le valet meurt empoisonné, mais il est heureux, et il dit:

> Permettez, ô mon Dieu, justice souveraine,
> Que ce pauvre laquais bénisse cette reine,
> Car elle a consolé mon cœur crucifié,
> Vivant, par son amour, mourant par sa pitié!

Poignardé par son frère, et jeté à l'abîme, Barberousse échappe à la mort par miracle. Son père lui défend en mourant de se venger sur Job, et il

> Jure de ne se point révéler à son frère,
> Et de ne s'en venger, s'il était encor temps,
> Que le jour où ce frère atteindrait ses cent ans,
> C'est-à-dire jamais; quoique Dieu soit le maître![84])

Cependant, ce jour où Job atteint ses cent ans arrive, et Frédéric est relevé de son serment. Malgré son âge, il sait encore manier l'épée et tenir tête à qui que ce soit. Mais il renonce à la vengeance. «Grand qui sait pardonner!» s'écrie Job en prenant la main de l'empereur et en la baisant.[85])

> «Une croix arrachée! une croix! — C'est égal. Sauvons-les»,

dit Torquemada après avoir entendu le récit de Rose et de Sanche.[86]) Mais que faut-il augurer de la bannière noire qui apparaît au fond, et des pénitents blancs et noirs qui l'accompagnent?

Ainsi, des deux courants contraires que nous distinguons dans l'âme de Victor Hugo, l'un se trahit par la fréquence et l'étendue des descriptions d'assassinats et d'exécutions. Après un examen attentif, nous n'y reconnaissons pas seulement l'influence du moyen âge, de Matamore et de certains écrivains préromantiques, mais plus encore un intérêt tout personnel pour les scènes de carnage et de désolation. Ce goût, né du complexe paternel négatif, s'est formé sans doute déjà dans la première enfance du poète et s'accentue plus tard par la vue de suppliciés, de combats nocturnes et des ravages de la guerre en Espagne et en Italie. Refoulé dans l'inconscient, le même goût développe peu à peu la tendance opposée qui se manifeste par une

---

[83]) Acte V, scène IV.
[84]) Acte I, scène II.
[85]) Acte III, scène IV.
[86]) Acte III, scène IV.

miséricorde et une grandeur d'âme qui, surtout après 1840, tient du sublime. C'est grâce à cette réaction dans la vie consciente que le théâtre de Victor Hugo n'est pas seulement un tissu d'horreurs, mais qu'il mérite de garder un bon rang dans la littérature dramatique du dix-neuvième siècle.

CHAPITRE VII

DES LUEURS D'INCENDIE

Dans son autobiographie intitulée «*Dichtung und Wahrheit*», Goethe parle quelque part de la grande facilité avec laquelle il a écrit ses nombreuses poésies lyriques. Il lui arrive même de composer les vers les plus beaux la nuit, en sommeillant. Mais ces vers, il les oublie facilement, s'il n'en prend pas note aussitôt qu'il se réveille.

Victor Hugo aussi cherche des rimes quelquefois pendant la nuit. Dans son journal intime, écrit à la pension Cordier et confisqué par le professeur Decotte, il y a un quatrain qu'il a fait en dormant et dont il s'efforce en vain de deviner le sens. Voici ces vers:[87])

Si l'on quitte l'enfer, c'est pour monter aux cieux.
L'on ne sort pas des feux pour rentrer dans les feux.
Le saint office est donc très salutaire,
C'est déjà l'enfer sur la terre.

En effet, comment faut-il interprêter cette poésie faite en rêve? Elle n'égale assurément pas celle de Goethe. Vaut-il alors la peine de l'étudier? Nous pensons que oui. Car n'oublions pas que, dans nos rêves, l'inconscient se manifeste souvent d'une manière plus claire et plus nette que dans la poésie. Tâchons donc de trouver un sens à ces quatre vers.

«Si l'on quitte l'enfer, c'est pour monter aux cieux»: rien de plus clair que ce début! «Enfer» peut être remplacé par «Purgatoire»; les justes quittent donc ce lieu où leurs âmes ont été purifiées par les flammes. «L'on ne sort pas des feux pour rentrer dans les feux»: il s'agit évidemment de ceux qui, ayant fait leur purgatoire déjà en ce monde, sont dispensés d'aller en enfer et montent droit au ciel. «Le saint office est donc très salutaire, c'est déjà l'enfer sur la terre»: c'est là une défense de l'inquisition et de l'autodafé.

[87]) V. Hugo raconté II, p. 5.

Nous voyons que le contenu manifeste de ces vers ne prête à aucune équivoque, bien que le contexte en soit un peu vicieux. Mais quelles en sont les «idées latentes»? Victor Hugo n'aurait pas dit qu'il ne pût en deviner le sens, s'il s'était contenté d'une interprétation aussi superficielle que la précédente. Nous-même, nous arriverons à un tout autre résultat si nous suivons la méthode que M. Freud emploie pour éclairer le symbolisme des rêves.

Il arrive que nous parlons et que nous raisonnons même en dormant. Ce sont alors des raisonnements que nous faisons au sujet d'images dites visuelles dont chaque rêve se compose. Avant de faire ses vers, Victor Hugo a dû voir quelque chose. Qu'est-ce qu'il a vu? Evidemment de grands feux dont il a observé le flamboiement avec une certaine satisfaction. A-t-il imaginé ces feux? Non! il n'y a pas d'imagination créatrice. Ce qu'on appelle ainsi, c'est la faculté de grouper autrement, dans un nouveau cadre, des éléments déjà connus. Disons alors mieux que la fantaisie du jeune homme endormi a reproduit l'image de grands feux qu'il a vus au temps où son inconscient s'est formé, donc au temps de sa première enfance. Car, dans nos rêves, nous faisons souvent revivre sous un déguisement symbolique les impressions et les événements de notre jeunesse.

Cependant, nous avons dit déjà plusieurs fois que la poésie aussi sert à évoquer inconsciemment les plus lointains souvenirs, sous une forme moins bizarre que celle des rêves, mais qui est souvent plus difficile à interprêter. S'il y a donc dans la vie de Victor Hugo un événement capable de susciter des rêves, nous devons en trouver des traces aussi dans ses œuvres poétiques, dans son théâtre en particulier.

Reprenons encore une fois un à un ses drames, et cherchons-y la confirmation de notre hypothèse:

«Hors des tentes, Jacob! Israël, hors des tentes!» s'écrie Cromwell, déguisé en sentinelle gardant l'entrée de la poterne. A son cri, «les cavaliers étonnés se retournent, et voient le fond du théâtre occupé par une multitude de soldats portant des *torches*, sortis de tous les points du jardin et de toutes les portes du palais. Toutes les fenêtres de Whitehall s'illuminent subitement, et montrent partout des soldats armés de toutes pièces. Cromwell, l'épée à la main, se dessine sur ce fond *étincelant*.»[88])

Si dans le passage que nous venons de citer, il n'est pas question de bûchers et d'hérétiques, nous y contemplons en revanche le spectacle d'un paysage nocturne illuminé par une multitude de torches et de lampions. Remarquons d'ailleurs que dans son qua-

[88]) Acte IV, scène VII.

train aussi le poète ne parle pas d'un seul feu, mais qu'il se figure la terre entière couverte de brasiers. La vision du poète se compose donc d'un grand nombre de feux ou de points étincelants.

Rappelons-nous en passant la joie de Cromwell, quand il se représente les bûchers de Peters pour brûler les hérétiques d'Irlande. Dans ses songes, le fanatique Carr voit des «basilics portant pour queue un dard de feu», et Rochester croit distinguer des «démons secouant des torches enflammées»[89])

Hernani, après avoir fait arrêter la suite du roi, pourrait tuer ce dernier. Mais sa vengeance, il la remet à plus tard. Le moment n'est pas propice. Car tout à coup, on entend le toscin. «Cris confus, *flambeaux et lumières* à toutes les fenêtres, sur tous les toits, dans toutes les rues». Doña Sol s'effraie. «Lève-toi! fuis! Grand Dieu! Saragosse *s'allume!*» Mais tranquillement Hernani lui répond: «Nous aurons une noce aux *flambeaux*».[90])

Nous retrouvons à peu près la même scène dans les caveaux qui renferment le tombeau de Charlemagne. Au troisième des coups de canon qui annoncent son élection, don Carlos «frappe de la clef de fer sur la porte de bronze du tombeau. A ce bruit, toutes les profondeurs du souterrain se remplissent de soldats portant des *torches* et des pertuisanes. Entrent, avec *flambeaux* et fanfares, le roi de Bohême et le duc de Bavière».[91])

Dans la tragique scène du dénouement, Hernani succombe avant doña Sol. Les yeux égarés et la voix éteinte, il demande avec un dernier effort: «Vois-tu des *feux* dans l'ombre?»

C'est Marion Delorme elle-même qui perd les deux duellistes. Avertis par ses cris, les archers accourent avec des *torches* et emmènent Didier.[92]) Ni la prière de Marion, ni la ruse de l'Angely ne peuvent sauver ce dernier. Le conseiller de la grand'chambre, accompagné de pénitents portant des *torches*, entre dans sa prison et lui présente le procès-verbal de sa mort.[93]) Pendant son exécution, la scène est éclairée de nouveau par vingt *torches*.[94])

Un éclair passe, et Tribolet reconnaît le visage pâle de sa propre fille. A ses cris désespérés, des gens du peuple accourent avec des *flambeaux* dont la lumière vacillante se reflète dans l'eau de la Seine.[95])

---

[89]) Acte I, scène V.
[90]) Acte II, scène IV.
[91]) Acte IV, scène IV.
[92]) Acte II, scène IV.
[93]) Acte V, scène VI.
[94]) Acte V, scène VII.
[95]) Acte V, scène IV.

Lucrèce Borgia revoit enfin Gennaro et lui parle avec toute la tendresse d'une mère. Mais tout à coup les gentilshommes vénitiens entrent avec des *flambeaux* et révèlent au jeune homme le nom de l'empoisonneuse.[96]) Quand les convives de madame Negroni, ivres morts, ont fini de chanter, la grande porte du fond «s'ouvre silencieusement dans toute sa largeur. On voit au dehors une vaste salle tapissée en noir, éclairée de quelques *flambeaux*, avec une grande croix d'argent au fond. Une longue file de pénitents blancs et noirs dont on ne voit que les yeux par les trous de leurs cagoules, croix en tête et *torche* en main, entrent par la porte.»[97])

Fabiano-Fabiani, le favori de Marie Tudor, est conduit à l'échafaud. Il ne peut s'évader, car deux files de hallebardiers portant des *torches* l'accompagnent à droite et à gauche. Toute la ville se réjouit de sa mort. Lorsque la reine regarde par la fenêtre, elle voit «à perte de vue, dans une nuit noire, la ville splendidement *illuminée*. Ce qu'on voit de la Tour de Londres est *illuminée* également. Jane fixe des yeux étonnés sur tout ce spectacle éblouissant, dont la *réverbération* éclaire le théâtre».[98])

La corde au cou, les pieds nus, la Esméralda va tristement au supplice. Dans son désespoir, elle n'aperçoit peut-être pas même les pénitents noirs qui portent des *torches* et qui se groupent autour du gibet.[99])

Il y a des flambeaux et des illuminations aussi dans Angelo et dans les Burgraves. Cependant, ce n'est pas seulement sur la scène que nous voyons «des feux dans l'ombre», mais nous en trouvons des reflets maintenant aussi dans le style du poète, dans ses métaphores et ses épithètes. En effet, il y a une grande abondance de termes qui indiquent la lumière avec ses contrastes et ses dégradations, l'éclat, l'étincellement, la limpidité d'une part, l'ombre, la nuit, la profondeur d'autre part. M. Mabilleau a raison de dire que dans les dernières œuvres de Victor Hugo toutes les couleurs claires se noient dans un grand éclat de lumière, et que toutes les couleurs sombres se perdent dans le noir et ses degrés.

La représentation symbolique la plus complète de ce souvenir qui obsède l'âme du poète et qui le réjouit en même temps, c'est sans doute *Torquemada*. Aussi vaut-il la peine de nous y arrêter un peu plus longtemps qu'aux drames précédents de notre poète.

Lorsque le roi Ferdinand visite le monastère Laterran et y découvre don Sanche et doña Rose, il aperçoit aussi un moine

---

[96]) Acte I, scène IV.
[97]) Acte III, scène I.
[98]) Acte III, IIe partie, scène I.
[99]) Acte IV, scène IV.

horriblement pâle qui semble avoir perdu la raison. «Quelle folie a-t-il?» demande-t-il au prieur. Celui-ci répond: «*Des visions de feu.* L'enfer. Satan. Il n'est ici que depuis peu.»[100]) Ce moine, c'est Torquemada, frère prêcheur des dominicains, en surveillance dans ce cloître. L'évêque de la Seu d'Urgel l'interroge sur sa croyance et ses projets:[101])

On dit que tout enfant le démon t'obséda
Et que des visions funèbres te poursuivent.
Est-ce vrai?

Torquemada: Devant moi les réalités vivent.

L'évêque: ... On dit
Qu'un faux dogme où Didier le Lombard se perdit
Te tente, et que, d'après ton rêve ou ton principe,
L'enfer dans le bûcher s'éteint et se dissipe;
De sorte que la flamme envoie au ciel les morts,
Et que, pour sauver l'âme, il faut brûler le corps.

Le moine: C'est la vérité....
L'âme hait le contact du corps, vil compagnon.
Brûler, c'est épurer.

L'évêque ordonne ensuite à Torquemada de renoncer à son hérésie. Mais le moine est décidé de mourir plutôt que de se rétracter. Voyant que toutes ses exhortations sont vaines, le prélat le somme de descendre dans une tombe ouverte, et Torquemada est enterré vif. Cependant, Rose et Sanche qui se promènent peu après par le cimetière, entendent ses plaintes et ses cris. En soulevant la pierre de l'inpace avec une croix de fer, Sanche ouvre le caveau et délivre le moine. Torquemada se rend aussitôt à Rome pour obtenir du pape ce que l'évèque lui a refusé. Chemin faisant, il rencontre François de Paule qui vit en ermite dans une grotte sur la hauteur des Apennins. Un dialogue s'engage entre les deux prêtres, et Torquemada dit à saint François:[102])

Je veux sur la terre
Allumer l'incendie énorme et salutaire.
Père, rien de meilleur jamais ne se rêva.
Et j'entends dans ma nuit Jésus qui me dit: Va!
Va! le but t'absoudra pourvu que tu l'atteignes!

Pendant qu'ils se parlent, le pape, vêtu d'un habit de chasse et coiffé d'un bonnet d'or à trois cercles de perles, apparaît sur le seuil de la porte. Sans être aperçu des deux prêtres, il entend leur conversation, et tout à coup, il dit à Torquemada, en riant aux éclats:

---

[100]) Acte I, scène II.
[101]) Acte I, scène VII.
[102]) Acte II, scène II.

Torquemada, je te connais. Va-t'en.
Retourne en ton pays. J'ai reçu ta demande.
Je te l'accorde. Va, fils. Ton idée est grande.
J'en ris. Rentre en Espagne et fais ce que tu veux.
Je donne tous les biens des juifs à mes neveux.

Rentré en Espagne, Torquemada déploie une grande activité. Aidé du tribunal de l'inquisition, il condamne au bûcher des milliers de malheureux qui se sont rendus coupables d'hérésie ou qui sont seulement suspects et calomniés par leurs ennemis. Au premier acte de la deuxième partie, le cortège des inquisiteurs traverse le fond du théâtre, en quête de nouvelles victimes. «Ce sont deux files de pénitents, l'une noire, l'autre blanche. Elles marchent parallèlement, à pas lents, cagoules rabattus. Les pénitents blancs ont la cagoule noire, les pénitents noirs ont la blanche. Les cagoules ont des trous pour les yeux. En tête des deux files, un pénitent noir à cagoule noire porte une haute bannière noire, sur laquelle on voit une tête de mort au-dessus de deux os en croix. La tête de mort est blanche ainsi que les deux os en croix. Le cortège défile à pas lents et en silence.»[103])

Ce sont surtout les juifs que Torquemada envoie au bûcher. En vain Moïse ben Habib, le grand rabbin, se jette-t-il au pied du roi et implore-t-il sa grâce. En vain lui offre-t-il trente mille écus d'or, au nom de trente villes. Ce n'est plus le roi qui règne, c'est le grand-inquisiteur. A la nuit tombante, on voit «la place de la Tablada couverte de foule. Au centre de la place est le quemadero, colossale bâtisse toute hérissée de flammes, pleine de bûchers et de poteaux et de suppliciés en sanbénitos qu'on entrevoit dans la fumée. Des tonneaux de poix et de bitumes allumés, accrochés au haut des poteaux, se vident flamboyants sur la tête des condamnés. Des femmes que la flamme a faites nues flambent adossées à des pieux de fer. On entend des cris. Aux quatre angles du quemadero, les quatre gigantesques statues, dites les quatre évangélistes, apparaissent toutes rouges dans la braise. Elles ont des trous et des crevasses par où l'on voit passer des têtes hurlantes et s'agiter des bras qui semblent des tisons vivants. Enorme aspect de supplice et d'incendie.» Et Torquemada, en extase devant ce spectacle, s'écrie:[104])

O fête, ô gloire, ô joie!
La clémence terrible et superbe flamboie!
Délivrance à jamais! Damnés, soyez absous!
Le bûcher sur la terre éteint l'enfer dessous.
. . . . . .

---

[103]) Deuxième partie, acte I, scène III.

[104]) Deuxième partie, acte II, scène V.

Rubis de la fournaise! ô braises! pierreries!
Flambez, tisons! brûlez, charbons! feu souverain,
Pétille! luis, bûcher! prodigieux écrin
D'étincelles qui vont devenir des étoiles.

Dans toutes ces citations, qu'il nous serait d'ailleurs facile de multiplier, il est question de scènes sanglantes, d'exécutions de meurtres. Et toujours le théâtre est éclairé mystérieusement par des torches ou par les flammes d'un incendie. On dirait que dans ces drames, le feu est un élément indispensable pour la représentation des actes de violence. Et à l'instar d'Erostrate ou de Néron, le poète éprouve évidemment une certaine satisfaction à contempler la réverbération des flammes dans la nuit, quand ses Angelo et ses Torquemada commettent des atrocités ou quand il fait exécuter un condamné à mort. On a l'impression que les goûts pour les incendies sont pour ainsi dire un autre côté du sadisme de Victor Hugo. Gardons-nous cependant d'attribuer à ce penchant seulement une origine d'ordre sexuel et d'y voir une forme de «sublimation archaïque», comme le fait un disciple de M. Jung.[105]) Mais essayons de trouver une explication plus raisonnable, et faisons attention aux circonstances qui ont dû favoriser le développement de ces goûts.

C'est à Besançon, dans la maison Barette, que naquit Victor Hugo, le 26 février 1802. Six semaines après sa naissance, il fit bravement le pénible voyage de Besançon à Marseille, nonobstant l'état précaire de sa santé. Plus tard, le général Hugo fut sans cesse transféré, envoyé en Corse et à l'île d'Elbe. «Alors plus de répit, plus de repos. C'est la course d'île en île, tantôt à Porto-Ferajo, tantôt à Bastia. Victor a deux ans. Il est abattu, pâle, maigri encore par cette vie de fatigues.»[106]) Dans ses «Odes et Ballades», le poète évoque de la manière suivante ses plus lointains souvenirs:[107]

Enfant, sur un tambour ma crèche fut posée;
Dans un casque pour moi l'eau sainte fut puisée;
Un soldat, m'ombrageant d'un belliqueux faisceau,
De quelque vieux lambeau d'une bannière usée
Fit les langes de mon berceau.

Tout en tenant compte de l'exagération habituelle qui caractérise Victor Hugo, il faut reconnaître à ces propos de poète une vérité incontestable. En effet, c'est dans les camps, à la suite des armées, au bruit des combats que s'écoulent les premières

---

[105]) Bericht über die Fortschritte der Psychonalyse in den Jahren 1914—1919, p. 120.

[106]) Simon, l'Enfance de V. Hugo, p. 8.

[107]) «Mon enfance», p. 269

années de sa vie. Maintes fois, il passe la soirée auprès des feux de bivouac, il voit le ciel rougi par les incendies, il observe l'éclair subit des canons au loin. Aussi n'y a-t-il rien d'étonnant que dans les œuvres du poète, ces souvenirs ont laissé des traces profondes. En feuilletant ses poésies lyriques, nous rencontrons à tout moment des vers comme les suivants:

Là, je voyais les feux des haltes militaires
Noircir les murs croulants des villes solitaires:[108])
. . . . . .
Les collines parfois, brusquement étoilées,
Jettent dans la nuit sombre un éclair aux vallées.[109])
. . . . . .
La voyez-vous passer, la nuée au flanc noir,
Tantôt pâle, tantôt rouge et splendide à voir,
Morne comme un été stérile?
On croit voir à la fois, sur le vent de la nuit,
Fuir toute la fumée ardente et tout le bruit
De l'embrasement d'une ville.

Ne nous étonnons pas non plus si dans l'âme de l'enfant, la représentation du feu s'associe de bonne heure à l'idée du crime, du massacre, de la destruction. Pour lui, ce n'est là qu'un élément nuisible, l'ennemi déclaré de la civilisation. Mais comme il éprouve un certain plaisir à voir des atrocités, il se réjouit secrètement de regarder les flammes qui dévorent un village ou les éclairs qui jaillissent des canons.

Plus tard, quelques événements contribuent à fixer ces goûts étranges et à les fortifier. Ainsi, nous lisons dans «Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie»:[110]) «Un jour, il vit un taureau agonisant qu'on venait de coiffer de crochets de fer portant des fusées; on mit le feu à ces fusées qui, en éclatant, arrachèrent et dispersèrent des lambeaux de chair sanglante. La foule hurla de joie.»

Cependant, l'impression la plus profonde et la plus durable, l'enfant la reçoit à Burgos lorqu'il voit une confrérie de pénitents gris et noirs qui, portant des *lanternes allumées,* accompagnent à l'échafaud un condamné à mort.[111])

Heureusement, le poète résiste plus tard à ses penchants et ne devient «ni un buveur de sang, ni un Erostrate».[112]) Mais encore à l'âge de trente ans, il éprouve un vif plaisir à contempler le coucher du soleil, et il fait de longues promenades pour assister

[108]) «Mon enfance», p. 271.
[109]) L'Année terrible, p. 85.
[110]) Les Orientales, p. 407.
[111]) Tome Ier, p. 152.
[112]) Tome Ier, p. 157.

à ce spectacle. Même un jour, «les soleils couchants qu'il avait trop regardés lui avaient déterminé une irritation chronique des paupières, et il lui était ordonné de porter des lunettes vertes, de marcher beaucoup et de vivre le plus possible dans la verdure.»[113])

Nous avons déjà observé que les mêmes tendances se manifestent ausi chez Eugène Hugo. Lorsque, le lendemain du mariage de Victor, on entra chez Eugène, «on le trouva poussant des cris forcenés et s'escrimant à grands coups de sabre contre les meubles de la chambre, *illuminée comme pour une fête.* Il était fou.»??

Grâce à son merveilleux talent de traduire ses sentiments inconscients et de les exprimer dans ses œuvres poétiques, Victor Hugo échappe à un pareil sort. Il lui suffit des sueurs d'incendie qui éclairent le théâtre quand il y fait représenter des scènes de désolation, de carnage, de tumulte. Une seule fois, il sort un peu plus de sa réserve, et il crée Torquemada, l'incarnation parfaite de ses tendances incendiaires.

CHAPITRE VIII

LES COUPS DE THÉATRE

C'est à l'âge de vingt-cinq ans que Racine écrit sa première tragédie, la Thébaïde ou les Frères ennemis. Pierre Corneille a vingt-deux ans, lorsqu'il a l'idée d'encadrer dans une comédie son sonnet pour Mlle Milet. Victor Hugo, lui, est bien plus précoce que ces grands maîtres de la scène française. Son Irtamène, tragédie en cinq actes, il l'écrit déjà en 1816, donc à l'âge de quatorze ans. Si l'on en juge d'après l'analyse de Gustave Simon,[114]) on est surpris de voir l'habileté avec laquelle le jeune poète y conduit l'action et y peint l'ambition politique. Tout s'y passe avec une logique, avec une vraisemblance dramatique à peu près irréprochable. Il n'y a peut-être qu'un détail de la péripétie qui trahisse l'inexpérience de l'auteur.

Au quatrième acte, Irtamène est enchaîné dans un cachot du palais. Tout à coup, une porte masquée s'ouvre au fond de la prison, et Zobéir, le roi détrôné, paraît dans l'intention de partager le sort de son ami.

---

[113]) E. Biré après 1852, p. 267.

[114]) G. Simon, l'Enfance de V. Hugo, p. 150.

Quelle raison le poète a-t-il d'interrompre de cette manière le cours naturel des événements? Le cachot est pourtant gardé par les soldats d'Actor, et dans ce cas, l'existence d'un couloir secret nous paraît peu probable. On pourrait même supprimer cette scène, puisque le roi n'exerce aucune influence sur les décisions d'Irtamène et qu'il se retire sans être vu d'Actor.

Il serait évidemment intéressant de découvrir les motifs cachés qui ont amené le poète à ménager une telle surprise, d'autant plus que nous trouvons ce même coup de théâtre dans plusieurs autres drames de Victor Hugo.

Faisons donc encore une fois la revue de ses drames et confrontons-en les yeux de scène qui ressemblent à celui que nous venons de commenter.

Dans «Inez de Castro», que Victor Hugo écrit à l'âge de seize ans, nous retrouvons à peu près la même situation: Inez, comtesse de Castro, accusée d'avoir épousé secrètement don Pèdre, infant de Portugal, languit dans la prison et n'a plus aucune espérance de revoir son mari et ses enfants. Tout à coup, une porte du fond s'ouvre, et voici que toutes les personnes dont elle désire la présence, entrent et se jettent dans ses bras. Cependant, elle est empoisonnée, et le pardon du roi vient trop tard.

Cromwell, déguisé en soldat, garde l'entrée de la poterne, derrière le château de Whitehall. Les conjurés paraissent, portant au milieu d'eux lord Rochester endormi et bâillonné. A un moment donné, le Protecteur sort de l'ombre, rompt son incognito et confond les cavaliers.

On voit bien que, dans ce drame, il n'y a pas de couloir secret, à moins qu'on ne veuille le remplacer par la poterne. Mais ce qui nous importe de constater, c'est qu'une fois de plus, un homme, sortant des ténèbres, paraît inopinément sur la scène.

Dans la chambre à coucher de doña Sol, Hernani, entré par une petite porte masquée, entretient de son amour la belle Espagnole, lui parle de sa jalousie à l'égard du duc et de sa haine pour le roi. Tout à coup, la porte de l'armoire s'ouvre avec fracas, et d'un seul bond, don Carlos s'élance dans la chambre. Hernani recule étonné. Doña Sol pousse un cri et se réfugie dans les bras de son amant, en fixant sur don Carlos des yeux effarés.

Dans les sombres caveaux d'Aix-la-Chapelle, les conjurés votent à l'unanimité la mort du futur empereur. Au troisième coup de canons, don Carlos sort du tombeau de Charlemagne et paraît au milieu des conspirateurs. Il frappe de la clef sur la porte de bronze, et les profondeurs du souterrain se remplissent de soldats. Les

voyez-vous à la lueur des torches qui «flamboient sanglantes sous ces voûtes?»[115])

Dans le château de Kenilworth où la pauvre *Amy Robsart* attend son mari, il y a tout un système de *chausses-trapes* et de couloirs secrets. Aussi est-il sans effort que, dans ce drame, le poète découvre des coups de théâtre et des effets de mise en scène. A tout moment, Flibbertigibbet surgit quelque part quand on s'y attend le moins, et Varney entre dans la tour des oubliettes sans être vu du comte de Leicester.

Phoebus de Chateaupers est assis aux côtés de la Esmeralda et lui parle de son amour. Tout à coup, leur doux entretien est brisé, car Claude Frollo sort de derrière la tapisserie, se jette sur Phoebus et le poignarde. Puis il disparaît par la fenêtre du fond. Poussant un grand cri, la Esmeralda tombe sur le corps de son amant.

«Voyez-vous, dans tout palais, dans celui du doge, dans le mien, à l'insu de celui qui l'habite, il y a un couloir secret, perpétuel trahisseur de toutes les salles.»[116]) Par ces mots, Angelo, tyran de Padoue, avertit en frémissant la belle Tisbe des dangers qui les menacent. En effet, pour l'énigmatique Homodei, il n'y a pas de portes closes, ni de mystères impénétrables. Pendant que Réginella cause avec Dafne, un dressoir adossé au mur tourne sur lui-même, donne passage au sbire sans qu'elles s'en aperçoivent, et voici Homodei dans la chambre de Catarina Bragadini! C'est d'ailleurs la même ouverture dans laquelle Rodolfo paraît au moment où Catarina remarque à la place de son lit un billot couvert d'un drap noir et une hache.

Ruy Blas qui de simple laquais est devenu duc d'Olmedo et président du conseil des ministres, se parle à lui-même, comme ébloui par l'apparition angélique de la reine. Un homme s'avance lentement vers lui, et au moment où le faux don César, ivre d'extase et de bonheur, lève les yeux au ciel, cet homme lui pose brusquement la main sur l'épaule. Ruy Blas se retourne comme réveillé en sursaut. L'homme laisse tomber son manteau, et le laquais reconnaît don Salluste.

L'honneur de la reine est compromise. Ruy Blas est décidé de lui épargner l'ignominie, dût-il y perdre sa vie. A peine est-il sorti du cabinet de don Salluste qu'on entend un grand bruit dans la cheminée. Tout à coup, on voit en tomber un homme enveloppé d'un manteau déguenillé. «Tant pis! c'est moi!»[117]) dit l'homme

---

[115]) Acte IV, scène IV.

[116]) Acte I, scène I.

[117]) Acte IV, scène II.

en s'avançant dans la chambre avec force révérences. C'est don César.

Dans les Jumeaux, le drame que Victor Hugo a écrit entre Ruy Blas et les Burgraves et qu'il n'a pu terminer, nous trouvons une scène qui ressemble singulièrement à celle que nous venons de resumer et à d'autres encore:

La reine-mère attend à contre-cœur le retour de Mazarin qui veut lui parler probablement du Masque de fer, leur fils illégitime. Changeant d'avis, elle quitte la chambre, et celle-ci redevient déserte et obscure. Soudain, dans le pan coupé à gauche, un panneau de boiserie, pareil du reste à tous les autres, tourne sur lui-même et laisse voir une entrée qu'il masquait. Cette entrée paraît donner sur un petit escalier à vis. On voit monter un homme vêtu de couleur sombre, enveloppé d'un manteau, une lanterne sourde à la main. Cet homme, c'est le comte Jean, le père d'Alix de Ponthieu.

Au caveau perdu, Job, le Burgrave, consent à se faire poignarder par Otbert, son propre fils. Car son crime mérite un tel châtiment. Déjà Otbert, comme fou et hors de lui, lève le couteau. Il va frapper.... Tout à coup, l'empereur sort des ténèbres, arrête le bras du jeune homme et empêche le parricide.

Don Sanche et doña Rose, dans les bras l'un de l'autre, jouissent des faveurs de la fortune qui les a réunis après tant de souffrances et de déceptions. Ils ne voient pas Torquemada dans l'obscurité des arbres. Mais le moine les reconnaît, et à la demande de don Sanche: «Oh! qui donc viendra te protéger?»,[118]) il s'avance subitement et offre son secours aux jeunes gens malheureux.

L'Epée, une courte pièce du Théâtre en liberté, présente plusieurs situations semblables, grâce à une caverne qui remplace les couloirs secrets. Des événements monstrueux se sont passés dans cette caverne, et le chanterre raconte aux enfants:[119])

C'est une cave, enfants, dont nous avons peur tous.
C'était l'ancien abri du vieux peuple bulgare.
Où jadis on fuyait, maintenant on s'égare.
Un dédale en ce lieu farouche a fait son nœud.
On entre si l'on veut et l'on sort si l'on peut.
C'est un abîme avec toutes sortes de routes,
Un précipice obscur de porches et de voûtes,
Qui s'enfonce, se tord, se croise, se confond,
Et communique avec l'épouvante sans fond.

Tout à coup, un homme vêtu de deuil paraît à l'ouverture de la caverne. C'est Slagistri, un républicain proscrit, le héraut de la révolution.

---

[118]) Deuxième partie, acte III, scène III.

[119]) Scène I.

On ne saurait nier que ces coups de théâtre ne présentent une certaine analogie les uns avec les autres. Dans toutes les scènes décrites, l'apparition d'un homme dont on ne suppose pas la présence, modifie brusquement la situation dramatique. Remarquons aussi que, dans la plupart des cas, cet homme apporte le salut, le remède, et que trois fois seulement, il surgit pour commettre un crime ou pour infliger un châtiment. Le couloir secret est remplacé, tantôt par une armoire ou une cheminée, tantôt par l'obscurité des arbres ou de la nuit. Ce n'est évidemment pas ce qui importe le plus au poète; mais ce qu'il savoure et qu'il dépeint avec le plus grand soin, ce sont les effets de la surprise même.

Faut-il voir dans cette particularité du théâtre de Victor Hugo tout simplement une influence de Pixérécourt ou de Caigniez? Quand on parcourt le répertoire des mélodrames joués entre 1800 et 1830, on y trouve presque toujours des souterrains et des oubliettes qui permettent à l'auteur de découvrir des trucs ingénieux et de ménager des surprises de mise en scène propres à enchanter les naïfs spectateurs.

De bonne heure, Victor Hugo fait connaissance avec le mélodrame. Il n'a pas huit ans lorsque, pendant le séjour involontaire à Bayonne, il se délecte à la vue «des Ruines de Babylone», alors le succès du jour. Dans «Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie», nous lisons à propos de cette première rencontre du poète avec le théâtre:[120]) «La victime du tyran, pour éviter la mort, se réfugiait naturellement dans un souterrain; elle y serait morte de faim et d'ennui, si le bon Génie n'était venu de temps en temps lui apporter à manger et à causer un peu. Une fois qu'ils s'oubliaient dans les charmes d'une longue conversation, le Génie apercevait tout à coup le tyran qui venait à pas sourds vers la trappe soulevée; alors le troubadour, sautant rapidement sur la trappe, renforçait son protégé d'un prodigieux coup sur la tête, et le tyran restait stupide devant l'escamotage de sa victime.»

Dans son livre sur l'enfance de Victor Hugo, Gustave Simon ne fait que confirmer la profonde impression de ce spectacle sur le jeune poète. «Cette belle soirée avait laissé des souvenirs émus dans l'esprit des enfants, dit-il à ce propos,[121]) ils ne parlaient que de Giafar et de Haroun, et ils avaient pris pour le théâtre un goût si vif qu'il fallut y retourner le lendemain.»

Il est aisé de reconnaître dans le mélodrame quelques-uns des éléments essentiels du drame romantique. Mais cette affinité, si importante qu'elle soit dans la genèse de celui-ci, n'explique pas

---

[120]) Tome I, p. 100.

[121]) G. Simon, l'Enfance de V. Hugo, p. 42.

suffisamment la prédilection du poète pour le genre spécial de surprises que nous sommes en train d'étudier. Nous avons la conviction que dans la vie personnelle de Victor Hugo, il doit y avoir un événement qui a impressionné son âme d'une manière plus décisive et aussi plus singulière que la représentation des «Ruines de Babylone». Essayons d'en trouver des traces dans les œuvres du poète et dans sa biographie attribuée à la plume de Mme Adèle Hugo.

Figurons-nous les frères Hugo au palais d'Avellino, ce palais de marbre lézardé par les tremblements de terre. A coup sûr, il y avait des portes masquées et peut-être même des couloirs secrets. Et s'il n'y en avait point, l'imagination exubérante de Victor en savait construire un dans chaque mur. Hors du palais, il y avait un ravin profond qui «compléta le bonheur des enfants. Dès le premier jour, ils y passèrent leur vie, se laissant rouler sur la pente ou grimpant aux arbres.»[122])

Le même plaisir de grimper et de rôder librement, ils le retrouvent à Paris, au jardin des Feuillantines. «Il y avait un puisard à sec, admirable pour jouer à la guerre et pour donner l'assaut. Que de choses il y avait pour eux dans le puisard desséché, où il n'y avait rien!.... Il y avait surtout ‚le sourd'.[123]) — Quelle surprise si ce sourd existait réellement et s'ils bondissaient un jour hors du puisard!»

Autre détail: Pendant leur voyage à Madrid, Mme Hugo visite avec ses enfants la cathédrale de Burgos. Victor est ébloui par la richesse de cette architecture, par ces fusées de clochetons, ce hérissement d'aiguilles. «Comme il a le nez en l'air, une porte s'ouvre dans le mur, un bonhomme bizarrement accoutré, une espèce de figure fantastique, bouffonne et difforme, se montre, fait un signe de croix, frappe trois coups, et disparaît. Victor, ébahi, regarde longtemps la porte refermée.»[124])

Arrivés au terme du voyage, ni Victor, ni Eugène n'ont le loisir d'admirer suffisamment cet immense palais Masserano et d'en approfondir tous les mystères. Car tous deux, ils doivent entrer au collège des Nobles. Le lendemain de leur arrivée, «ils sont réveillés par trois coups frappés sur le bois de leur lit. Ils ouvrent les yeux et voient un bossu, rouge de visage, les cheveux tortillés, vêtu d'une veste de laine rouge, d'une culotte de peluche bleue, de bas jaunes.»[125]) Victor Hugo nous dit que ce bossu qui s'appelait

[122]) V. Hugo raconté I, p. 39.
[123]) V. Hugo raconté I, p. 45.
[124]) V. Hugo raconté I, pag. 125.
[125]) V. Hugo raconté I, p. 147.

Corcovita, n'a pas été étrange à l'idée qui lui a fait faire Triboulet et Quasimodo.

Il est probable que ces événements n'ont pas seulement suggéré au poète plusieurs personnages de ses drames, mais qu'ils ont aussi développé en lui la manie des portes masquées et des coups de théâtre. Cependant, aucun d'eux n'est d'un caractère assez distinctif pour expliquer entièrement ces goûts bizarres. Voyons donc si, dans la vie de Victor Hugo, il n'y a pas encore d'autres aventures, aptes à exercer une action traumatique de cette même manière.

Dans l'introduction des «Actes et paroles», nous trouvons les passages suivants:[126]) «Un soir, ce devait être vers 1809, mon père était en Espagne, quelques visiteurs étaient venus voir ma mère, événement rare aux Feuillantines. On se promenait dans le jardin; mes frères étaient restés à l'écart. Ces visiteurs étaient trois camarades de mon père; ils venaient apporter ou demander de ses nouvelles; ces hommes étaient de haute taille; je les suivais, j'ai toujours aimé la compagnie des grands; c'est ce qui, plus tard, m'a rendu facile un long tête-à-tête avec l'océan.... Tout en se promenant, le groupe qui marchait devant moi était parvenu, peut-être un peu malgré ma mère, qui avait des velléités de s'arrêter et qui semblait ne vouloir pas aller si loin, jusqu'au massif d'arbres où était la chapelle. Ils causaient, les arbres étaient silencieux, au loin le canon de la solennité tirait de quart d'heure en quart d'heure. Ce que je vais dire est pour moi inoubliable.»

«Comme ils allaient entrer sous les arbres, un des trois interlocuteurs s'arrêta, et regardant le ciel nocturne plein de lumière, s'écria: «N'importe! cet homme est grand.» Une voix sortit de l'ombre et dit: «Bonjour, Lucotte, bonjour, Drouet, bonjour, Tilly.» Et un homme, de haute stature lui aussi, apparut dans le clair-obscur des arbres. Les trois causeurs levèrent la tête. «Tiens!» s'écria l'un d'eux. Ma mère, pâle, mit un doigt sur la bouche. Ils se turent. Je regardais, étonné. L'apparition, c'en était une pour moi, reprit: «Lucotte, c'est toi qui parlais... La France n'est pas grande si elle n'est pas libre.» — «Tu as raison. Pour revoir la France libre, je donnerais ma fortune. Et toi?» — «Ma vie,» dit l'inconnu. Il y eut encore un silence. On entendait le grand bruit de Paris joyeux, les arbres étaient roses, le reflet de la fête éclairait les visages de ces hommes, les constellations s'effaçaient au-dessus de nos têtes dans le flamboiement de Paris illuminé, la lueur de Napoléon semblait remplir le ciel.»

«Tout à coup l'homme si brusquement apparu se tourna vers moi qui avais peur et me cachais un peu, me regarda fixement, et

---

[126]) P. 24.

me dit: «Enfant, souviens-toi de ceci: avant tout, la liberté»....
Et il rentra sous les arbres, d'où il venait de sortir.»

«Qui était cet homme? Un proscrit. Victor Fanneau de Lahorie... Tel est le fantôme que j'aperçois dans les profondeurs de mon enfance. Cette figure est une de celles qui n'ont jamais disparu de mon horizon. Le temps, loin de la diminuer, l'accrue. En s'éloignant. elle s'est augmentée, d'autant plus haute qu'elle était plus lointaine, ce qui n'est propre qu'aux grandeurs morales. L'influence sur moi a été ineffaçable.»

Avons-nous besoin de chercher plus loin? Nous ne pensons pas. N'y a-t-il pas là le prototype de ces hommes qui, en sortant tout à coup de l'ombre, changent complètement la face des choses et renversent les dispositions prises par d'autres? Ce qui augmentait encore l'impression de cette scène sur le jeune poète, c'était sans doute la lueur rouge des feux de joie. Peut-être est-ce précisément la réverbération de Paris illuminé qui prêtait à cette aventure une importance prépondérante dans l'âme de Victor Hugo; car en rapprochant l'apparition de Lahorie des incendies et des combats nocturnes, le souvenir en rentrait dans la même association d'idées que nous avons étudiée au chapitre précédent.

Cette interprétation nous permet d'ailleurs d'éclaircir encore un autre point de notre exposé. Nous avons déjà constaté que ni Cromwell, ni don Carlos, ni même Torquemada ne portent malheur aux personnes qu'ils effarouchent en paraissant subitement devant elles. Or, l'événement que, dans son inconscient, le poète s'est proposé comme modèle de ses scènes de surprises, s'est terminé paisiblement par une conversation animée.

Cependant, dans son livre sur Victor Hugo, Edmond Biré met en doute la véracité du poète à l'endroit de l'aventure des Feuillantines.[127]) Après un examen approfondi des faits, il nous démontre jusqu'à l'évidence qu'en 1809 les trois généraux Lucotte, Drouet et Tilly n'étaient pas à Paris. L'éminent critique s'attache même un peu à nous persuader que cette histoire est encore une invention de Victor Hugo.

Tout bien considéré, il ne nous est pas possible d'adhérer à l'opinion de M. Biré. D'abord, il est de fait qu'en 1804, Lahorie a été impliqué dans la conspiration de Georges Cadoudal, de Pichegru et de Moreau. Ensuite, nous savons que Lahorie a été fusillé dans la plaine de Grenelle, le 23 octobre 1812, pour la part qu'il a prise à la conspiration du général Malet. Au reste, l'énergique Mme Hugo qui, en chaude vendéenne, avait en horreur le despotisme, était bien capable de donner asile à une victime de Napoléon.

---

[127]) Biré, Victor Hugo avant 1830, p. 62.

«Ce devait être en 1809,» observe Victor Hugo au début de son récit. On voit bien qu'il n'est lui-même pas sûr de la date exacte de cette aventure. Ne se pourrait-il pas qu'elle se passât déjà en 1808? Alors les trois généraux étaient peut-être à Paris.

Admettons même que Victor Hugo ait confondu leurs noms et que ce soir-là, trois autres soldats aient rendu visite à Mme Hugo. Il n'en reste pas moins fort probable que Lahorie s'est caché aux Feuillantines et qu'un jour, son apparition a vivement impressionné le jeune poète.

Les pénitents de Burgos et la scène aux Feuillantines, voilà les deux événements qui ont laissé les traces les plus profondes dans les drames de Victor Hugo. L'un a réveillé brusquement ses sentiments sadiques, l'autre a déterminé en lui la grande passion pour les coups de théâtre.

CHAPITRE IX

CONCLUSION

Parmi les nombreuses méthodes littéraires de nos jours, la psychanalyse se distingue nettement par les voies et les moyens qu'elle choisit et par le but qu'elle se propose. En sondant la profondeur de l'âme des poètes, elle élargit le champ d'expérience de la psychologie dite normale et procède à l'étude de l'inconscient. Il en résulte la découverte de la sexualité infantile dont la principale manifestation est l'Oedipe-complexe, et des phénomenes du refoulement qui sont de la plus haute importance pour la genèse des créations imaginaires.

La confirmation de ces théories, nous la trouvons dans la vie et dans la poésie dramatique de Victor Hugo. Comme la plupart des poètes, Victor Hugo est un introverti dont la libido est fixée sur les objets d'amour de sa première enfance. Il apaise ses désirs inconscients en créant des œuvres d'art qui en sont l'expression plus ou moins voilée, plus ou moins défigurée.

C'est ainsi que dans ses deux premiers drames, il oppose aux tyrans leurs fils mêmes. Nous reconnaissons sous les traits d'Alphonse le Justicier et de Cromwell ceux du père de Victor Hugo, tandis que don Pèdre et Richard Cromwell rappellent le poète. Puisque l'élaboration secondaire par dissociation et condensation est une caractéristique de la poésie autant que du rêve, le

nombre des symboles est quelquefois doublé ou même triplé. A côté de don Pèdre, nous trouvons Albaracin, le chef des maures. Richard Cromwell est complété par Rochester, Davenant et Milton qui tous trois incarnent le génie du poète et qui nous rappellent ses efforts pour obtenir l'approbation de son père.

En pleine possession de ses talents, Victor Hugo s'efforce inconsciemment de dissimuler de plus en plus la source de ses sentiments poétiques. Au lieu d'un père despotique et d'un fils rebelle, il met en scène un vieillard qui détruit le bonheur d'un jeune homme. Mais le motif principal n'en reste pas moins le même dans tous les drames de Victor Hugo. A quelques exceptions près, nous y voyons un homme riche et puissant qui convoite la fiancée ou l'épouse d'un rival obscur et pauvre. Et toujours l'homme riche est aussi le plus âgé.

Dans «Hernani», c'est un vieillard, don Ruy de Silva, qui dispute sa nièce à un jeune chef de brigands. Le complexe fraternel s'accuse visiblement dans le rôle que le poète assigne à l'empereur don Carlos, amoureux lui aussi de doña Sol. Le trépas commun d'Hernani et de sa jeune femme n'est au fond qu'un symbole de leur union charnelle.

Les désirs inconscients se confondent peu à peu avec ceux de la vie consciente. Au lieu d'un jeune homme qui en est encore à ses premières amours, nous voyons dans «le Roi s'amuse» un monarque qui abuse de son pouvoir pour violer une jeune fille. Son adversaire est Triboulet, le symbole paternel, complété par M. de Cossé et M. de Saint-Vallier. Les tendances du «moi» l'emportent dans ce drame sur celle de la libido, et peu s'en faut que François premier ne subisse un châtiment digne de son crime.

La même situation, nous la trouvons dans «Marie Tudor» où par Fabiano Fabiani, le poète évoque le souvenir de son père, tandis que Gilbert est un symbole de sa propre personne. Pourtant, «Marie Tudor» ne paraît pas être une image fidèle des complexes psychiques de Victor Hugo. C'est ce qui explique en partie l'échec de ce drame au théâtre de la Porte-Saint-Martin en 1832.

Dans «Angelo, tyran de Padoue», le poète réussit à traduire d'une manière plus complète et plus fidèle les tendances inconscientes de son imagination. Malheureusement, l'intérêt en est détourné par des intrigues artificielles, des couloirs secrets, des antithèses de caractères.

Le trio de l'Oedipe-complexe reparaît aussi dans Ruy Blas, qui eut de nouveau un grand succès, mérité par la facture habile autant que par le style de cette pièce. En effet, les principaux antagonistes y sont un puissant seigneur, don Salluste de Bazan,

et un jeune homme du peuple qui aime secrètement la reine d'Espagne. Dans l'un nous reconnaissons le symbole du père de Victor Hugo, dans l'autre celui du poète lui-même. Les tendances représentées par don Salluste sont complétées par le roi et par don Guritan. Don César, le frère de don Bazan, réunit en lui les qualités les plus sympathiques de Victor Hugo, la franchise et la belle humeur. Dans ce drame plus encore que dans les précédents, les effets du complexe paternel portent le poète à abaisser ce qui est grand, et diviniser ce qui est petit et misérable. Au dernier acte, le symbole du fils détruit celui du père, conséquence extrême de la haine inconsciente du poète pour l'auteur de ses jours.

L'inconscient évolue continuellement. Dans l'adolescence et dans l'âge mûr, de nouveaux complexes se forment et se combinent avec les anciens. Nous en trouvons une preuve dans les «Burgraves» que le poète écrit après les fiançailles de sa fille Léopoldine et de Charles Vacquerie. Deux fois le trio de l'Oedipe-complexe se dessine sous l'action enchevêtrée de cette pièce: d'une part, il y a Job et Barberousse qui se disputent la Guanhumara, de l'autre nous voyons Otbert et Hatto prétendre à la main Régina. En créant ces personnages, le poète attache ses yeux sur sa fille et sur son gendre, dont il envie dans son inconscient le bonheur et la jeunesse. Otbert et Régina ne sont donc pas seulement des représentations de l'Oedipe-complexe, mais ils sont aussi des symboles de Léopoldine et de Charles Vacquerie.

Il en est de même des fiancés dans Torquemada. Seulement, ce n'est pas le gendre, mort depuis plus de vingt ans, mais le fils même, Charles Hugo, qui cette fois éveille la jalousie du poète. Ainsi, Hatto et Ferdinand incarnent les tendances de sa libido, tandis que Job et le marquis de Fuentel sont créés par son «moi», la parcelle divine de notre âme.

Le double trio de l'Oedipe-complexe, nous le retrouvons encore dans les deux principales pièces du «Théâtre en liberté». Les jeunes gens qui y figurent comme personnages sympathiques, sont mariés et possèdent plusieurs enfants. Ces détails insignifiants en soi démontrent bien les rapports qu'il y a entre la vie personnelle de l'auteur et le choix de ses motifs.

Le complexe maternel qui, chez Victor Hugo, mérite une attention toute particulière, se manifeste un peu moins dans Cromwell que dans les autres drames. Le symbole maternel est constitué par lady Francis, par Elisabeth Bourchier et par lady Dysart. Pourtant, ces femmes n'ont qu'une petite influence sur le dénouement du drame dont l'action principale repose essentiellement sur les hommes.

Il n'en est pas ainsi dans «Hernani» où doña Sol suffit a elle seule à la représentation de l'image maternelle. Marion Delorme, qui est comme lady Dysart un symbole négatif de la mère de Victor Hugo, réunit en elle les prétendus défauts de celle-ci, notamment son infidélité et son immoralité. Dans «Lucrèce Borgia», le poète prête au symbole féminin toute la convoitise qui s'est allumée en lui-même dans sa première enfance, imitant ainsi un procédé qui caractérise surtout les fantaisies des rêveurs. L'aventurière italienne n'est d'ailleurs qu'un symbole négatif du complexe maternel, comme Blanche, la fille de Triboulet, en est un symbole positif.

A en juger par son effusion de tendresse, le bouffon ne paraît pas être le père de Blanche, mais plutôt son fiancé. Son attitude s'explique par la nature même des sentiments poétiques de Victor Hugo. La fixation anormale de sa libido l'engage à ressusciter dans ses drames les personnes aimées dans sa jeunesse et à satisfaire de cette manière ses désirs inconscients. Mais les complexes psychiques ne fournissent pour ainsi dire que la matière première des œuvres d'art; le véritable artiste, c'est le «moi».

Les drames suivants de Victor Hugo, «Marie Tudor» et «Angelo, tyran de Padoue», sont caractérisés par le contraste entre une courtisane et une jeune femme honnête. Cependant, Jane et la reine, tout aussi bien que la Tisbe et Catarina, représentent chacune un seul côté du même original, c'est-à-dire de l'image maternelle.

Parmi les manifestations de la sexualité infantile, il faut distinguer encore les tendances sadiques, particulièrement développées chez Victor Hugo. Bien que refoulées plus tard dans l'inconscient, ces tendances sont d'une grande importance pour le caractère général de ses drames. Elles lui font créer des personnages comme Saltabadil, Saverny, Torquemada; mais par suite de la bipolarité des facultés affectives, elles lui suggèrent aussi la pensée de l'indulgence universelle qui rehausse considérablement le niveau moral de ses œuvres.

Les visions de feu qui ne caractérisent pas seulement Torquemada, mais le poète lui-même, représentent pour ainsi dire un autre côté du sadisme de Victor Hugo. En effet, dans la plupart de ses drames, il ne fait pas exécuter un condamné à mort, ni commettre des atrocités sans que le théâtre ne soit éclairé en même temps par des lueurs d'incendie.

A ces mêmes goûts se rattache, par le jeu de l'association des idées, la manie de Victor Hugo pour les coups de théâtre, déterminée par l'apparition du général Lahorie au jardin des Feuillantines.

Remarquons à ce propos que la psychanalyse ne nous révèle pas seulement les tendances refoulées de la sexualité infantile, mais qu'elle nous fait apprécier à leur juste valeur les impressions et les souvenirs de l'enfance en général. Plus le champ de ces expériences sort des bornes que la nature nous a prescrites dès le premier jour, plus les complexes psychiques qui en résultent, s'aggravent et s'emparent de notre âme.

Or, dans «Les Rayons et les Ombres», le poète avait bien raison de dire que c'était son enfance qui avait fait de son esprit ce qu'il était.[128]) Bien plus que dans les œuvres d'un écrivain quelconque, il faut dans les siennes tenir compte des nombreux événements, douloureux les uns, dramatiques les autres, qui, à l'aube de sa vie, frappent son imagination et forment et déforment son génie. C'est pourquoi aussi Victor Hugo se prête particulièrement au genre d'analyse que nous venons de faire.

---

[128]) Préface, pag. 5.

BIBLIOGRAPHIE

Victor Hugo, *Oeuvres complètes,* J. Hetzel, Paris:

Odes et Ballades.
Les Orientales.
Les Feuilles d'Automne.
Les Chants du Crépuscule.
Les Voix intérieures.
Les Rayons et les Ombres.
Les Châtiments.
Les Contemplations.
La Légende des Siècles.
Les Chansons des Rues et des Bois.
L'Année terrible.
L'Art d'être Grand-Père.
Le Pape. — La Pitié suprême.
Religions et Religion.
L'Ane.
Les Quatre Vents de l'Esprit.
Dieu.
La Fin de Satan.
Toute la lyre.
Années funestes.

Cromwell.
Hernani.
Marion de Lorme.
Le Roi s'amuse.
Lucrèce Borgia.
Marie Tudor.
La Esméralda.
Angelo.
Ruy Blas.
Les Burgraves.
Torquemada.
Théâtre en liberté.
Amy Robsart.
Les Jumeaux.

Han d'Islande.
Bug-Jargal.
Le dernier jour d'un Condamné.
Claude Gueux.
Notre-Dame de Paris.
Les Misérables.
Les Travailleurs de la Mer.
L'Homme qui rit.
Quatrevingt-Treize.

Littérature et Philosophie mêlées.
William Shakespeare.

Napoléon le Petit.
Histoire d'un Crime.
Paris.
Choses vues.

Le Rhin.
France et Belgique.
Alpes et Pyrénées.

Actes et Paroles:
Avant l'Exil.
Pendant l'Exil.
Depuis l'Exil.
Victor Hugo raconté.
Lettres à la Fiancée.

Victor Hugo, *Correspondance 1815—1835*, 3e édition, Paris, Calmann & Lévy, 1896.

Simon, Gustave, *l'Enfance de Victor Hugo avec une analyse complète et des fragments d'«Irtamène» et de ses premières poésies inédites.* Paris, Hachette & Cie., 1904.

Asseline, Alfred, *Victor Hugo intime; Mémoires, Correspondances, Documents inédits.* Paris, G. Marpon et E. Flammarion, Editeur, 1885.

Biré, Edmond, *Victor Hugo avant 1830*, nouvelle édition, Paris, Perrin & Cie, 1902.

— *Victor Hugo après 1830*, Paris, Perrin & Cie., 2 vol., 1891.

— *Victor Hugo après 1852: l'exil, les dernières années et la mort du poète*, Paris, Perrin & Cie., 1902.

Renouvier, Ch., *Victor Hugo le poète, VIe édition.* Paris, Librairie Armand Colin, 1912.

Mabilleau, Léopold, *Victor Hugo, Les grands écrivains français*, Paris, *Hachette*, VIIe édition, 1922.

Faguet, Emile, *Dix-neuvième Siècle, Etudes littéraires*, Paris, Boivin & Cie.

Pellissier, Georges, *le Mouvement littéraire au XIXe siècle*, ouvrage couronné par l'Académie française, Xe édition, Paris, Hachette, 1921.

Freud, Sigm., *Introduction à la Psychanalyse*, traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur par S. Jankélévitch, Paris, Payot & Cie., 1922.

Pfister, Oskar, *Die psychanalytische Methode*, Pädagogium Bd. I, Leipzig und Berlin 1913.

Régis et Hesnard, *La doctrine de Freud et son école*, L'Encéphale, 10 avril et 10 mai 1913, p. 356 et p. 446.

Régis et Hesnard, *La psycho-analyse des névroses et des psychoses, ses applications médicales et extra-médicales*, Paris, F. Alcan, 1914.

Rank, Otto, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage, Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Leipzig und Wien, Deuticke, 1912.

Rank & Sachs, *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*, Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1913.

Feud, Sigm., *Die Traumdeutung*, VII. Aufl., Leipzig und Wien, 1922.

— *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*, Leipzig und Wien, Deuticke, 1912.

— *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, III. Auflage, Wien und Leipzig, Deuticke, 1921.

Stekel, Wilhelm, *Die Sprache des Traumes.* Eine Darstellung der Symbolik und Deutung des Traumes in ihren Beziehungen zur kranken und gesunden Seele für Aerzte und Psychologen, München und Wiesbaden, J. F. Bergmann, II. verb. Auflage, 1922.

Pikler, Julius, *Hypothesenfreie Theorie der Gegenfarben.* Leipzig, J. A. Barth, 1919.

Fankhauser, E., *Ueber Wesen und Bedeutung der Affektivität.* Berlin, J. Springer, 1919.

— *Bericht über die Fortschritte der Psychoanalyse in den Jahren 1914—1919,* herausgegeben von Prof. Dr. Sigm. Freud, Internat. Psychoanalyt. Verlag, Wien 1921.

Imago, *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften,* herausgegeben von Prof. Dr. Sigm. Freud, Jahrgang 1923—25.

Freud, Sigm., *Das Ich und das Es.* Internat. Psychoanalyt. Verlag, Wien, 1923.

Reik, Theodor, *Flaubert und seine «Versuchung des heiligen Antonius».* Ein Beitrag zur Künstlerpsychologie. Minden, J. C. C. Bruns, 1912.

Janet, Pierre, *Les Médications psychologiques, IIe partie, les Economies psychologiques.* Paris, F. Alcan, 1919.

— *Les Médications psychologiques, IIIe partie, les Acquisitions psychologiques.* Paris, F. Alcan, 1920.

— *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine:* IXe édition. Paris, F. Alcan, 1921.

Wundt, W. M., *Grundzüge der physiologischen Psychologie.* Leipzig, 1910.

Daudet, Léon, *L'Hérédo. Le Monde des Images.* Edition définitive. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1925.

Vodoz, Dr. J., *Roland, un Symbole.* Champion, Paris, 1920.

TABLE DES MATIÈRES

		Page
Chapitre premier:	L'inconscient	5
Chapitre II.:	Le tyran et sa victime	13
Chapitre III.:	Le triomphe du jeune	24
Chapitre IV.:	La jalousie du vieux	32
Chapitre V.:	La vierge et la courtisane	40
Chapitre VI.:	Torquemada et ses frères	49
Chapitre VII.:	Des lueurs d'incendie	63
Chapitre VIII.:	Les coups de théâtre	71
Chapitre IX.:	Conclusion	79
Bibliographie		85